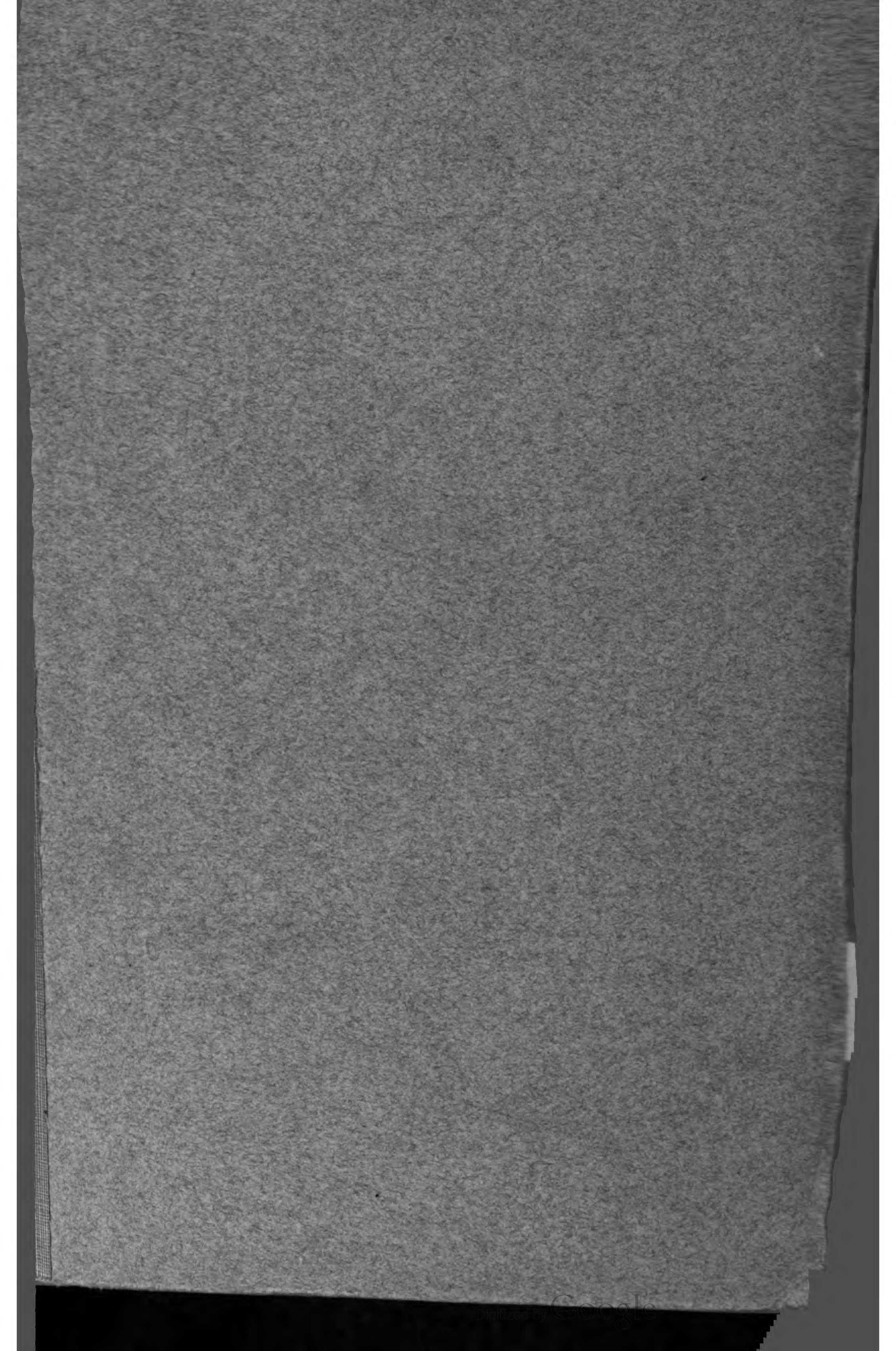
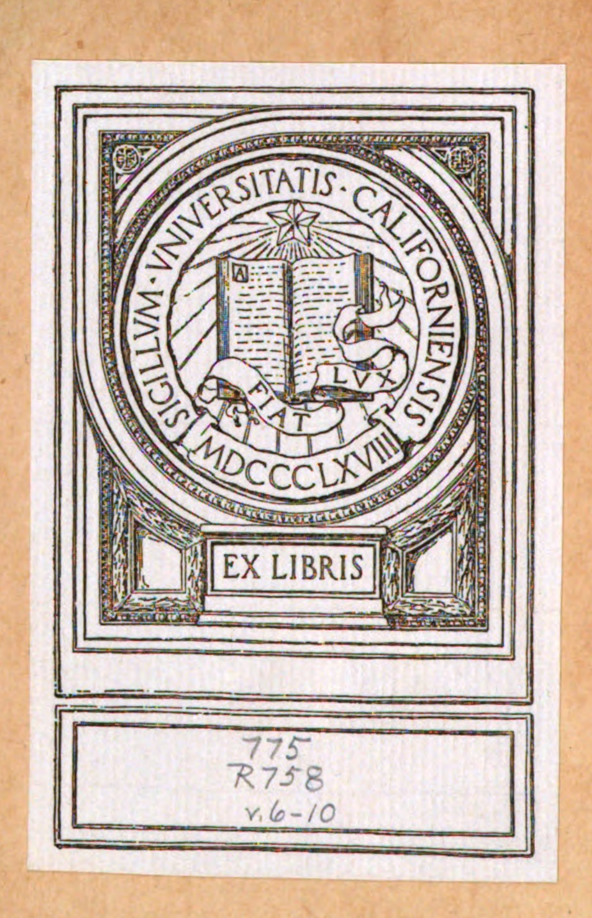





SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS


Digitized by Google



ROMANISCHE STUDIEN.

HEFT VI.

Der Chor in der französischen Tragödie.

Von

Otto Reuter
Dr. phil.

Berlin 1904.
Verlag von E. Ebering.

Romanische Studien

veröffentlicht

von

E. Ebering.
Dr. phil.

HEFT VI.

Der Chor in der französischen Tragödie. Von Dr. Otto Reuter.

Berlin 1904.
Verlag von E. Ebering.

Der Chor in der französischen Tragödie.

Von

Otto Reuter
Dr. phil.

Berlin 1904.
Verlag von E. Ebering.

Inhaltsübersicht.

Benutzte Litteratur.

(Erklärung der abgekürzten Citate.)

Aristoteles: *Περὶ ποιητικῆς.* Griech. und deutsch, herausgegeben von Susemihl. 2. Aufl. Leipzig 1874.

Billard, Claude: *La mort d'Henri IV.* Paris 1806.

Böhm, Carl: *Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Senecas auf die in der Zeit von 1552 bis 1562 erschienenen franz. Tragödien.* Erlangen und Leipzig 1902.

Chantelouve, F. François: *La tragedie de feu Gaspard de Colligni.* 1575.

Cloetta, W.: *Beiträge zur Litteraturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance.* I und II. Halle 1890. 1892.

— *Recension von Klein: „Der Chor"* im Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen, LIII. Jahrgang, CIII. Band, der neuen Serie 3. Bd.

Collischonn, G. A. O.: *Jacques Grévins Tragödie „Caesar" in ihrem Verhältnis zu Muret, Voltaire und Shakspere.* Marburg 1886.

Creizenach, W.: *Geschichte des neueren Dramas.* I und II. Halle 1893. 1901.

Desmazures, Loys: *Tragedies sainctes.* 1583.

Ebert, Adolf: *Entwickelungsgeschichte der franz. Tragödie, vornehmlich im 16. Jahrhundert.* Gotha 1856.

Ebner, J.: *Beiträge zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien.* Erlangen und Leipzig, 1898.

Euripides: *Werke.* Griechisch mit metrischer Uebersetzung von I. A. Hartung. Leipzig 1848.

Faguet, É.: *La tragédie française au XVIe siècle.* (1550—1660). Paris 1883.

Filleul, Nicolas: *La Lucrece* in: Publications de la société des bibliophiles Normands, 25—28. Rouen 1873.

Fries, Ludwig: *Montchrestiens Sophonisbe, seine Vorgänger und seine Quellen.* Dissertation, Marburg 1886.

Garnier, M.: *Les tragédies*, ed. W. Foerster in: K. Vollmœllers Sammlung franz. Neudrucke, 2—6. Heilbronn, 1882—83. 4. Bde.

Gaspary, Adolf: *Geschichte der italienischen Litteratur.* I und II. 1885, 1886.

Grévin, J.: siehe unter Collischonn.

Hardi, Al.: *Le theatre d'*, ed. Stengel. I—V. Marburg 1883.

Horatius Flaccus: *Werke* erklärt von Adolf Kiessling. Berlin 1889.

Houben, H.: *Der Chor in den Tragödien des Racine.* Beilage zum Programm des kgl. Gymnasiums zu Düsseldorf für das Schuljahr 1893/94.

Jodelle, Est.: *Werke* in Anc. th. fr. 4. Bd. Paris 1855.

Kahnt, P.: *Gedankenkreis der Sentenzen in Jodelles und Garniers Tragödien*, in Stengels Ausgb. und Abhdl. LXVI. Marburg 1887.

Klein, Friedrich: *Der Chor in den wichtigsten Tragödien der franz. Renaissance.* Erlangen und Leipzig 1897.

Kulcke, O.: *Senecas Einfluss auf Jean de la Péruse's „La Médée" und Jean de la Taille's „La Famine ou les Gabaonites"*, in Z. f. nfr. Spr. u. L. 1885, Bd. VIII, Supplement III.

Matthieu, Pierre: *Guisiade, tragedie nouvelle.* Lyon 1589.

Morf, H.: *Geschichte der neueren franz. Litteratur.* 1. Bd. *Das Zeitalter der Renaissance.* Strassburg 1898.

Montchrestien: *Sämmtliche Tragödien nebst der Bergerie.* Ed. princeps. 1601.

— *les tragédies, nouvelle édition d'après l'édition de 1604* p. p. L. Petit de Julleville, Paris 1891.

Otto, R.: *Mairets Silvanire.* Bamberg 1880.

Péruse, Jean Bastier de la: *Œuvres poétiques*, nouvelle édition p. p. E. Gellibert des Seguins. Paris 1867.

Philone: *Josias, tragedie saincte*, 1583.

Racan: *Œuvres complètes*, revues et annotées p. M. Ténant de Latour. Tome I, II. Paris 1857.

Racine, J.: *Œuvres*, nouvelle édition p. p. M. Paul Mesnard in: les grands écrivains de la France. I—VII.

Rigal, Eugène: *Alex. Hardy et le théâtre français.*
— *le théâtre français avant la période classique.* Paris 1901
— *le théâtre de la Renaissance* in: Histoire de la langue et de la littérature française des Origines à 1900 publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, Paris 1897. Bd. III. S. 261 ff.

Rivaudeau, A. de: *Les œuvres poétiques*, nouvelle édition p. C. Mourain de Sourdeval, Paris 1859.

Sainct-Gelays, M. de: *Œuvres complètes*, ed. Pr. Blanchemain. Edition revue. Paris 1873. 3 Bde.

Schanz, M.: *Geschichte der römischen Litteratur.* München 1890.

Schelandre, Jean de: *Werke* in: Viollet Le Duc, *Anc. th. fr.* VIII.

Seneca, L. Ae.: *Tragoediae*, recens. et emend. Fr. Leo, Berolini 1879.

Sophocles: *Werke.* Griechisch mit metrischer Uebersetzung von I. A. Hartung. Leipzig 1850.

Suchier und Birch-Hirschfeld: *Geschichte der franz. Litteratur.* Leipzig und Wien 1900.

Taille, Jean de la: *Œuvres poétiques*, Paris 1570.

Trissino, Gi. Gi.: *La Sofonisba* in *Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena. Tomo primo.* Verona 1723.

Venema, Joh.: *La Soltane*, Trauerspiel von Gabriël Bounin, in: Ausgb. und Abhdl. LXXXI.

Vollmöller, Karl: *Jean de Mairets Sophonisbe* in: Sammlung franz. Neudrucke herausgegeben von K. Vollmöller, Heilbronn 1888.

Einleitung.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts gab es in Frankreich zwei Theater, die in heissem Kampfe um ihre Existenz stritten: Das alte nationale Theater, das Theater der Mirakel und Mysterien, der Moralitäten und Sotties auf der einen Seite, auf der anderen ein ganz neues, das Theater der Renaissance, das seine Vorbilder in der Antike und dem modernen Italien suchte.

Italien, die Wiege der Renaissance, war mit seinen glänzenden Aufführungen antiker oder nach altem Vorbild geschriebener Stücke für die Entwickelung des französischen Dramas nicht ohne Bedeutung. In Padua gab Lovato de' Lovati in der zweiten Hälfte des 13. und zu Anfang des 14. Jahrhunderts durch sein eindringendes Studium der Senecaschen Tragödien den ersten Anstoss zur Nachahmung des römischen Tragikers. Lovato war der Lehrer Albertino Mussatos (1261—1320) und wirkte auf diesen ausserordentlich fruchtbringend ein. Albertino Mussato war der erste Dichter des Mittelalters, welcher eine Tragödie in den Formen Senecas zu schreiben versuchte, und der in seiner *Ecerinis* (ca. 1314) die fünf Akte, den Chor, den jambischen Trimeter und die lyrischen Masse der Chorgesänge wieder einführte; in sofern kann man ihn den Schöpfer der lateinischen Renaissancetragödie nennen. Der Chor verbindet die einzelnen Akte durch Gesänge, auch am Ende des 5. Aktes findet sich ein

Chorgesang. An der Handlung nimmt der Chor keinen tätigen Anteil; ausser in den Botenscenen ergreift er innerhalb der Akte nicht das Wort. Erst 73 Jahre nach Mussatos *Ecerinis* stossen wir wieder auf einen Versuch in der lateinischen Tragödie, nämlich auf den Chorgesang zu einer wahrscheinlich nicht vollendeten Tragödie über den Sturz Antonios della Scala (1387), die Giovanni Manzini zum Verfasser hat. Ein Zeitgenosse Manzinis war Antonio Loschi (ca. 1365—1441), der die erste eigentliche Renaissancetragödie dichtete. Loschis Tragödie *Achilles* ist ein Jugendwerk, vermutlich 1387 entstanden. Loschi ist ein litterarischer Erbe Mussatos; er holt sich seine Stoffe aus der alten Mythologie und übertrifft Mussato in der Nachahmung Senecas so sehr, dass diese schon mehr als Plünderung bezeichnet werden könnte. Ort der Handlung ist teils Troja, teils das griechische Lager; demgemäss führt Loschi zwei Chöre ein, einen, der aus Griechen, einen andern, der aus Trojanern besteht; er verwendet also zwei Chöre von entgegengesetzter Gesinnung, ein Zeichen, dass er keinen Begriff davon hatte, welches im alten Theater die Voraussetzungen für den Chor waren. Freilich fand Loschi für diese Behandlung des Chores ein Beispiel unter den Tragödien, die er speciell nachahmte, und zwar die *Octavia*, ein gewichtiges Beispiel, da er sie wohl als ein Werk Senecas, seines Vorbildes, betrachtete. In dieser Tragödie haben wir bereits zwei Hauptchöre entgegengesetzter Gesinnung, die Partei und Gegenpartei repräsentieren, und von denen jedesmal nur einer und dieser nur stellenweise auftritt. Auf diese Vorgängerin konnte sich also Loschi berufen, und sie ist mit ein Grund für die irrtümliche und unklare Auffassung des Chores, der wir in unserer Abhandlung

noch oft begegnen werden. Loschis *Achilles* war wenig bekannt; 40 Jahre dauerte es, bis er Nachahmung fand, und zwar durch Gregorio Corraro (1410—1464), dessen *Progne* (ca. 1428) zweifellos der Anregung durch Loschis *Achilles* zu danken ist und in der Plünderung Senecas noch weiter geht. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind in Italien keine bedeutenden Tragödien im Senecaschen Stil zu verzeichnen. Dagegen wagten sich nunmehr die römischen Humanisten, nach dem glänzenden Erfolg ihrer Komödienaufführungen, auch an die Darstellung von Senecas *Phaedra*.

Verrieten alle bisher erwähnten Tragödien nur die Kenntnis der Tragödien Senecas, so treffen wir von jetzt ab auch Gelehrte und Dichter, die sich dem Studium der griechischen Tragiker widmen. Im Anfang des 16. Jahrhunderts erschienen bei Aldus Manutius zum erstenmal die Dramen des Sophocles (1502) und fast sämtliche erhaltene Tragödien des Euripides im Urtext. Eine Uebersetzung war freilich nicht beigegeben, sondern erst durch Erasmus, der zwei Tragödien des Euripides, die *Hecuba* und die *Iphigenie in Aulis* übertrug (1506), wurde es weiteren Kreisen möglich, sich einen Begriff von der griechischen Tragödie zu bilden.

Andererseits war schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien damit begonnen worden, die Tragödien Senecas ins Italienische zu übertragen.[1] Der erste aber, welcher selbständig eine regelmässige italienische Tragödie nach antikem Muster schuf, war der Vicentiner Giangiorgio Trissino (1478—1550), dessen im Jahre 1515 erschienene *Sophonisba* unverkennbar auch griechischen Einfluss aufweist. Damit

1. cf. Creizenach II, 378.

war der Boden für die weitere Entwickelung der italienischen Tragödie geschaffen.

In Frankreich trat die litterarische Renaissance der Antike um die Mitte des 16 Jahrhunderts auf. Die eigentliche, dem Altertum nachgeahmte Renaissancedramatik schickte nur bescheidene Vorläufer voraus. Neben den lateinischen Werken dieser Art: dem *Christus Xylonicus* von Nicolas Barthélemy (1537), den Uebersetzungen von Euripides' *Alcestis* und *Medea* und den lateinischen Tragödien *Baptistes sive calumnia* (gespielt gegen 1540, veröffentlicht 1578) und *Jephtes sive votum* (gespielt gegen 1542, veröffentlicht 1554) von Buchanan, dem *Julius Caesar* von Muret (1544), gingen die Uebersetzungen der alten Tragiker ins Französische einher. Terenz wurde 1539 übersetzt, seine *Andria* sogar zweimal: in Versen von einem unbekannten Verfasser (1537 oder 1555), in Prosa von Charles Estienne (1542). Lazare de Baïf übertrug die *Electra* des Sophokles (1537) Wort für Wort und die *Hecuba* des Euripides (1544). die dann 1545 von Bouchetel von neuem übersetzt wurde. Thomas Sibilet übertrug die *Iphigenie auf Aulis* 1549. Im selben Jahre setzte Ronsard den *Plutus* des Aristophanes in Verse.[1]

Die Geschichte der französischen Renaissancetragödie selber beginnt mit dem Jahre 1552. Die Rolle des „tragischen Reformators" fiel unter den Plejadendichtern Etienne Jodelle (1532—1573) zu, der 1552 als Zwanzigjähriger mit jugendlichen Freunden und Dichtern die erste französische Renaissancetragödie, deren Dichter er selbst war, aufführte. Diese

---

1. cf. E. Rigal, *Le théâtre de la Renaissance*, a. a. O. S. 262 f.

Aufführung fand begeisterten Wiederhall und wurde das Muster für zahlreiche Nachahmungen. Jodelle und seine Nachfolger waren sklavische Nachahmer der Antike, besonders Senecas, wozu dann der Einfluss der ihnen auf diesem Wege vorangegangenen Italiener kommt. So versteht es sich von selbst, dass sie von ihren Mustern auch den Chor übernahmen.

Nachfolgende Darstellung will nun den Chor in allen französischen Tragödien, soweit sie mir zugänglich waren, untersuchen. Natürlich haben wir bei einer solchen Abhandlung immer von den Ansichten, welche die Griechen und Römer über den Chor hatten, und die in ihren Tragödien allgemein zur Geltung kamen, auszugehen und zu sehen, inwieweit auch die französischen Tragödiendichter in ihren Nachahmungen sie zu Grunde legten oder Neuerer waren, sei es im guten oder schlechten Sinne.

I. Etienne Jodelle und Jean Bastier de la Péruse.

Etienne Jodelle schrieb zwei Tragödien: *Cleopatre captive* und *Didon se sacrifiant.*

a) *Cleopatre captive* (1552). Das Personenverzeichnis der *Cleopatre* führt einen Chor an, den *Chœur des femmes Alexandrines,* der auf Seiten der Hauptheldin steht. Jodelle wird also der ersten Forderung der Antike, nur einen Chor zu verwenden, gerecht. Eine kleine Schwierigkeit bietet freilich der Zwischengesang des Chores im 4. Akt, in dem es heisst: *le quel de nous ne pleure . . .?* Doch haben wir dieses *nous* — wie Klein[1], der übrigens nach der Ausgabe von de la Mothe *vous* liest, bemerkt — auch im Namen der Zuschauer gesprochen zu denken und uns so das Maskulinum zu erklären; sicherlich hat Jodelle keinen neuen Chor einführen wollen.

Einer zweiten, nicht minder streng beobachteten Forderung der Alten, dass nämlich das erste Chorlied das Einzugslied, die Parodos des Chores sein muss, kommt unser Dichter aber nicht nach. Sein erster Chor muss gleich von Anfang an auf der Bühne gewesen sein, denn er weist in seinen letzten vier Strophen deutlich auf das Vorhergegangene hin, indem er Marc Antoine und Cléopâtre als Beispiele für seine Betrachtungen über das Schicksal anführt.

1. Klein, a. a. O. S. 58.



Die übrige Behandlung des Chores zeigt keine wesentlichen Unterschiede von der Senecas. Die einzelnen Akte werden durch Chorlieder abgeschlossen, deren Inhalt Erwägungen über das Schicksal und das Verhalten des Menschen ihm gegenüber, über Stolz und Selbsterhebung der Menschen und über die Trauer bilden. Leider werden diese Lieder oft in allzugelehrter Weise an der griechischen und römischen Mythe und Geschichte und vor allem an den Personen, die sich vorher auf der Bühne befanden und redeten, exemplifiziert. Am Ende des 3. Aktes spricht Seleucus nach dem Chorliede noch zwei Verse; hier hätten wir also einen Verstoss gegen die Regel der Alten, dass der Chor die Akte schliesst. Da dies aber das einzige derartige Beispiel ist, das wir sowohl bei Jodelle als auch bei allen nachfolgenden Dichtern finden, so müssen wir es auf Rechnung der Flüchtigkeit Jodelles setzen, mit der er seine Tragödien anfertigte.

Auch Chorlieder innerhalb der Akte weist die Cleopatre auf: zwei im 3. Akt und je eines im 4. und 5. Akt. Das erste im 3. Akt, das aus zwei Strophen mit je 6 dreisilbigen Zeilen besteht,[1] weist den Vorwurf des Octavian, Cleopatras Klage sei erheuchelt, zurück; es gibt nur die Stimmung des Chores gegenüber dem Vorgefallenen wieder. Das zweite desselben Aktes, das aus vier Strophen mit je 4 fünfsilbigen Versen besteht, handelt von der Knechtschaft, die zu jedem Zugeständnis bereit mache. Es dient dazu — wie schon Ebert, a. a. O., S. 104 bemerkt — die Pause auszufüllen, die dadurch entsteht, dass Cleopatra dem Octavian ein Verzeichnis der geforderten Schätze

---

1. Das Genauere über Versmass und Reim der Chorlieder siehe bei Klein, a. a. O. S. 59.

gibt und Octavian es durchliest. Das Lied innerhalb des 4. Aktes ist bedeutend grösser als die beiden eben erwähnten; es besteht aus 32 Zeilen mit abwechselnd Sechs- und Viersilbnern. Cleopatra geht mit ihren Dienerinnen zum Grabe des Antonius, das sich am Ende der Bühne befunden haben muss; inzwischen singt der Chor nun dieses Lied. Anschaulich schildert er am Schluss den Vorgang: Schon kniet die Königin am Grabe nieder, schon öffnet sie den Mund, *sus donc, tout beau!* Das Zwischenlied im 5. Akt, das aus 8 Strophen mit je 4 siebensilbigen Zeilen besteht, ist ein Klagegesang über den Tod Cleopatras.

Die Zusammensetzung der Chorlieder am Ende des 2. und 4. Aktes aus *Strophe* und *Antistrophe*, zu denen im 4. Akt noch die *Epode* kommt, zeigt entschiedene Abweichung von Seneca. Bei dieser Behandlung des Chores dienten Jodelle die Griechen zum Muster. Die Strophe gibt den leitenden Gedanken an, den dann die Antistrophe weiter spinnt; oft stellt sie eine Frage, die von der Antistrophe beantwortet wird. Im 4. Akt tritt, wie schon erwähnt ist, zu diesen beiden Strophen noch die Epode; es folgen hier Strophe, Antistrophe und Epode in dieser Reihenfolge dreimal aufeinander. Während die beiden Strophen je 11 Verse mit 5 Silben haben, besteht die Epode aus je 8 Versen mit 4 Silben. Auch sie führt das von der Strophe angeschlagene Thema weiter aus. Ein deutliches Beispiel, wie dies geschieht, bieten die letzten drei Strophen des 4. Aktes:

Strophe: Cleopatra hat uns am Sarge des Antonius gefallen und missfallen.

Antistrophe: Gefallen hat sie uns, weil sie ihn beweinte.

Epode: Missfallen hat sie uns, weil sie sagte, auch sie wolle in den Tod gehen. — Was in diesen Chorgesängen dem Gesamtchore angehörte, und was von einzelnen Gruppen und einzelnen Chorpersonen gesungen wurde: darüber sind wir ebenso im Unklaren wie bei den entsprechenden Chorpartien des alten griechischen Theaters.

Beendet wird diese Tragödie durch 6 Verse des Chores, die sich inhaltlich eng an das Vorhergehende anschliessen und auch in demselben Versmass gedichtet, also auch nicht gesungen, sondern gesprochen zu denken sind. Mit dieser Behandlung des Chores am Ende seiner Tragödie folgt Jodelle dem Beispiel der griechischen Tragiker. Gerade wie bei Jodelle werden auch bei diesen am Schlusse ihrer Tragödien noch einige Verse des Chores, meist Anapäste, rezitiert. Nur im *Agamemnon* und *Prometheus* des Aischylos und in den *Trachinierinnen* des Sophokles schweigt der Chor am Ende ganz. Jodelle widerspricht auch nicht der Poetik des Aristoteles, der vor allem den Zustand der Sophokleischen Tragödie im Auge hat. Aristoteles sagt nämlich, von der Exodos, sie sei derjenige ein Ganzes bildende Teil der Tragödie, auf welchen kein Chorgesang mehr folge.[1] Er spricht also nur von einem Chorgesang, der nicht am Ende der Tragödien stehen sollte, nicht aber von rezitierten Versen, wie wir sie bei Jodelle haben. Seneca dagegen läst seinen

---

1. Diese Aristotelische Definition passt nicht auf die *Perser*, die mit einem Kommos des Xerxes und des Chores schliessen, noch auf die *Schutzflehenden* des Aischylos, die mit einem Processionsliede des Chores schliessen, noch ganz auf die *Eumeniden*. Das Nähere siehe bei Cloetta, II, 57 ff.



Chor am Ende der Tragödie niemals das Wort ergreifen. Am Ende der *Octavia*, die nicht von ihm ist, treffen wir einen Wechselgesang zwischen Octavia und dem Chor. Nur der *Hercules Oetaeus*, dessen zweiter Teil aber ebenfalls nicht Seneca zum Verfasser hat, wird durch einen selbständigen Vortrag des Chores beendet. Man vergleiche übrigens die beiden ersten Verse dieses Chores bei Jodelle mit den 3 letzten Versen, die Euripides am Ende seiner *Hecabe* den Chor sagen lässt:

Jodelle: *Mais tant y a qu'il nous faudra renger*
Dessous les loix d'un vainqueur estranger.
Euripides: *ἴτε πρὸς λιμένας σκηνάς τε, φίλαι*
τῶν δουλοσύνων πειρασόμεναι
μόχθων.

Der Gedanke, dass man sich jetzt fremder Herrschaft unterordnen müsse, ist beiden Stellen gemein.

Bezüglich ihres Inhaltes schliessen sich die Chorlieder eng an das Vorhergegangene an,[1] was bei Seneca nicht immer der Fall ist. Jedenfalls finden wir nirgends *Embolima*, wie wir sie beim lateinischen Tragiker doch antreffen.[2] Offenbar folgte Jodelle auch hier den erhaltenen griechischen Tragödien, wo ja, besonders bei den älteren, von Aischylos und Sophokles gedichteten, der Chor noch in viel engerer Beziehung zur Handlung stand, als bei Jodelle.

Am Dialog lässt Jodelle den Chor häufiger teilnehmen als Seneca. Ob wir nun anzunehmen haben, Jodelle sei hierin dem „Beispiel der italienischen Tragiker (Trissino etc.)“ gefolgt, wie Morf I, 200 es

1. Das Nähere siehe bei Klein, a. a. O. S. 56 f.
2. cf. Cloetta, II, 59.

tut, oder ob wir es mit Creizenach II. 441 ff. als fraglich anzusehen haben, ob Jodelle überhauptetwas von der italienischen Tragödie bekannt war, sei dahin gestellt. Viermal beteiligt sich der Chor am Dialog: an einer Stelle im 3., an zwei Stellen im 4. und an einer Stelle im 5. Akt. Der Dialog im 3. Akt wickelt sich in Stichomythien zwischen dem Chor und Seleucus ab. Hierfür gaben ihm wohl die griechischen Tragiker das Muster ab, denn bei Seneca finden wir keine Stichomythien zwischen dem Chor und einer handelnden Person. In der ersten Stelle des 4. Aktes zeigt der Chor direkt Lust, in die Handlung einzugreifen: *Que sejournons-nous donc? Suyvons nostre maistresse.* Einen solchen tätigen Anteil lässt Seneca seinen Chor nirgends nehmen; aber in den griechischen Tragödien findet man solche Stellen, auch abgesehen von einigen Aischylischen Dramen, in denen der Chor geradezu die Hauptrolle spielt. An der zweiten Stelle des 4. Aktes, wo der Chor am Dialog teilnimmt, schildert er einen Vorgang, den er mit eigenen Augen sieht, der wahrscheinlich ausserhalb der Bühne vor sich ging: *Voy la: pleurant elle entre en ce clos des tombeaux.* Im 5. Akt unterbricht der Chor die Klagen des Proculeius, indem er bemerkt, auch ihm komme das Schicksal zu hart vor. Wichtiger und schwieriger zu beantworten sind die Fragen: Verband der Chor die einzelnen Akte, wurde also das Stück in einem Zuge gespielt, und war der Chor immer auf der Bühne? Folgte Jodelle auch in dieser Beziehung seinen Vorbildern?

Bei den Alten bildete der Chorgesang zwischen zwei Akten (Stasimon) nicht nur das Ende des vorhergehenden Aktes, sondern zu gleicher Zeit auch den Anfang des nächstfolgenden. Oft finden wir in

griechischen und lateinischen Tragödien, dass das Stasimon in seinen ersten Versen unmittelbar an das vorhergehende Episodium anknüpft, und dass am Ende des betreffenden Chorgesanges auf das Herannahen irgend einer Person aufmerksam gemacht wird.[1] Bei Jodelles *Cleopatre* finden wir nur Bezugnahme auf das Vorhergehende, während es an einem deutlichen Hinweis auf das Kommende fehlt. Aber solche Hinweise auf das Kommende sind auch keineswegs unbedingt erforderlich; sie finden sich auch bei den Alten durchaus nicht in allen Chorgesängen. Was Seneca betrifft, so hat er sogar eine ganze Tragödie, den *Thyestes,* in der in keinem Stasimon auf das Kommende hingedeutet wird. Jedenfalls können wir mit gutem Recht annehmen, dass Jodelle, der in so augenscheinlicher Weise in jeder anderen Beziehung die Alten nachgeahmt hat, es auch hierin tat, dass also seine *Cleopatra* in einem Zuge gespielt wurde und der Chor dazu diente, die einzelnen Akte zu verbinden.

Der Chor ist immer anwesend, ja sogar, wie wir oben S. 16 gesehen haben, während des ersten Aktes (des Prologs). In der alten Tragödie galt aber als Regel, dass der Chor erst nach dem Prolog zum erstenmal auftrat und sein erstes Lied (die Parodos) sang.[2] Gegen diese Regel verstösst also Jodelle; sie wird auch, wie gleich hier bemerkt werden mag, in den noch zu behandelnden Tragödien nur äusserst selten befolgt. — Der Chorgesang zwischen dem 2. und 3. Akt weist so deutlich auf das Vorhergehende hin, dass

---

1. Beispiele siehe bei Cloetta, II, 38, Anmerkung 2.

2. Die wenigen Ausnahmen, die aber für Jodelle garnicht in Betracht kommen, siehe bei Cloetta, II, 138, Anmerkung 1.



wir unbedingt annehmen müssen, dass der Chor sich während des 2. Aktes auf der Bühne befunden hat. Im 3. Akt könnten uns die Fragen des Chores: *Où courez-vous, Seleuque?* und: *quel courroux?* stutzigmachen, da sie aus völliger Unkenntnis des eben Vorgefallenen hervorzugehen scheinen. Betrachten wir jedoch den Vorgang genauer, so können wir recht wohl annehmen, dass der Chor auch während des 3. Aktes anwesend war. Octavian hat das Verzeichnis der Schätze Cleopatras durchgelesen. Seleucus, ein Schmeichler Octavians, will die Cleopatra des Verdachtes beschuldigen, als ob sie nicht alle Schätze aufgezeichnet habe. Dass er dabei, zumal da Cleopatra neben ihm stand, leise und eindringlich gesprochen hat, ist selbstverständlich. Als ihn dann Cleopatra, die seine Worte wohl gehört hatte, zur Rede stellte und ihm die wohlverdiente Ohrfeige applizierte, Seleucus dann aber schleunigst Reissaus nahm, so mag das dem Chor freilich etwas unverständlich vorgekommen sein. Wie wollte man auch das plötzliche Verschwinden des Chores motivieren, nachdem er vor kaum 100 Versen im nämlichen Akt ein Lied gesungen hatte? Er hätte ja kaum Zeit gehabt, sich zu entfernen und wiederzukommen. Man vergleiche übrigens ähnliche Fälle in Senecas *Medea* und *Thyestes*[1] und den 3. Akt in der *Progne* des Gregorio Corraro.[2] Unverständig könnte auch die Frage des Chores im 4. Akt scheinen, *Mais où va, dites-moy . . . damoyselles . . ., ma roine ainsi?*, die er an Charmium und Eras richtet. Er ist aber so bestürzt über den Entschluss der Königin, sofort zu sterben, dass er ihn garnicht begreifen kann.

---

1. Das Nähere siehe bei Cloetta, II, 140, Anmerkung 1.
2. Das Nähere siehe bei Cloetta, II, 219.

Ganz verwirrt richtet er deshalb diese Frage an die Dienerinnen, obwohl Cleopatra gesagt hat, wohin sie gehen will. Im letzten Akt nimmt der Chor am Gespräche teil, muss also anwesend gewesen sein.

Mit Ausnahme des ersten Chorgesanges, der keine Parodos im Sinne der Alten ist, entspricht Jodelles Chor allen Anforderungen der Antike: er verknüpft die einzelnen Akte miteinander, ist immer anwesend— Zeit- und Ortseinheit sind gewahrt —, er nimmt in seinen Liedern Bezug auf die Handlung, zeigt im Dialog sogar Lust, selbst einzugreifen, er steht auch treu der Cleopatra zur Seite und trägt so zur Erhöhung der Tragik -- soweit wir überhaupt von einer solchen reden können — sehr wohl bei.

b) *Didon se sacrifiant* (1560). Diese Tragödie weist zwei Chöre auf: den *Chœur des Troyens* und den *Chœur des Pheniciennes.* Wie behandelt nun Jodelle diese beiden Chöre?

Eine Parodos haben wir auch in dieser Tragödie nicht. Der *Chœur des Troyens,* der den Chorgesang zwischen dem 1. und 2. Akt singt, muss gleich von Anfang an auf der Bühne gewesen sein. Wenn er auch nicht so direkt auf das im 1. Akt Gesprochene hinweist, wie der entsprechende Chorgesang in der *Cleopatre,* so müssen wir doch aus der Erwähnung des Priamus, der Hecuba und der Dido schliessen, dass er recht wohl mit dem Inhalt des vorhergegangenen Gesprächs vertraut ist. Ob dann dieser Chor abgetreten ist, kann man nicht entscheiden. Im Anfang des 2. Aktes tritt Dido mit dem *Chœur des Pheniciennes* auf, den sie gleich in den ersten Versen mit *troupe Phenicienne* anredet. Dieser Frauenchor beteiligt sich ganz allein im 2. Akt am Dialog und

beschliesst ihn auch mit einem Chorgesang. Auch hier können wir nicht sagen, ob dieser Chor abgetreten ist oder nicht. Das Stasimon am Ende des 3. Aktes — innerhalb des 3. und 4. Aktes finden wir keinen Chor — singt wieder der *Chœur des Troyens;* es ist ein Abschiedsliedchen für den scheidenden Aeneas. Im 4. Akt müssen sich beide Chöre zusammen auf der Bühne befunden haben; denn der Chor der Phönizierinnen schilt in seinem Stasimon den Chor der Trojaner: *et toy, troupe troyenne, Serve d'un desloyal.* Innerhalb des 5. Aktes spricht wiederum nur der Chor der Phönizierinnen. Am Schlusse der Tragödie ergreift der Chor nicht mehr das Wort.

Wir sehen also, dass Jodelle beiden Chören die gleichwichtige Rolle zuteilt, Stasimen zu singen, dass also keiner ein Nebenchor ist. Wie verhält sich nun Jodelle mit dieser Behandlung des Chores zu seinen Mustern?

In den wenigen Stücken, in denen wir in der alten Tragödie zwei Chöre treffen, haben wir streng zu unterscheiden zwischen einem Hauptchor, der von der Parodos an immer anwesend war, seinen Stand in der Orchestra hatte und alle Stasima sang, und einem Nebenchor, der sich mit den handelnden Personen auf der Bühne befand. Dieser Nebenchor ist nun entweder mit dem Hauptchor zugleich anwesend, wie in Senecas *Agamemnon,* wo der Chor der Trojanerinnen (Nebenchor) und Cassandra im 3. Akt abwechselnd singen und sprechen, während der Chor der Argiverinnen (Hauptchor) stets anwesend ist, oder er tritt vor der Parodos des Hauptchores auf, wie der Chor der Diener in Euripides' *Hippolytos*, während der aus Frauen bestehende Hauptchor erst aufzieht, nachdem

Hippolyt mit dem Nebenchor abgegangen ist.[1] Aber Jodelle hatte gewichtige Beispiele unter den Tragödien, auf die er sich berufen konnte. Schon in der *Octavia* haben wir ein Beispiel von zwei Hauptchören entgegengesetzter Gesinnung, die Partei und Gegenpartei repräsentieren. Auch der *Achilles* Loschi's konnte Jodelle zum Muster dienen, in dem wir neben einem vollständig unberechtigten Chor der Trojaner noch einen Chor der Griechen haben. In Jodelles *Didon* ist der Chor nichts anderes als ein Schmuck für die Bühne, das Gefolge der einzelnen feindlichen Parteien. Wann diese beiden Chöre nun zugegen waren, ob sie immer da waren oder nicht, das lässt sich nicht entscheiden. Wenn wir aber am Ende des 4. Aktes sehen, dass beide zugegen sind, so hängt die Annahme, dass beide Chöre immer da waren, doch nicht ganz in der Luft.

Am Dialog beteiligt sich nur der Chor der Phönizierinnen, und zwar im 2. und 5. Akt. Im 2. Akt findet die Unterhaltung zwischen dem Chor und Aeneas in Stichomythien statt; im 5. Akt richtet der Chor der Phönizierinnen zwei Fragen an die Barce und unterbricht ihren Bericht durch zwei Ausrufe.

Lieder innerhalb der einzelnen Akte, deren wir in der *Cleopatre* 4 zu verzeichnen hatten, treffen wir in der *Didon* nur 2 an und zwar beide im 5. Akt. Das erste hat den Zweck, eine Pause auszufüllen: während die Barce zur Königin geht und sieht, ob sie sich von ihren Leiden erholt hat, singt der Chor dieses Lied. Das zweite, kurz vor Ende der Tragödie,

1. s. Cloetta, II, 141 f. Ueber den *Hercules Oetaeus* vgl. eb. 142.

wendet sich an die Zuschauer und fordert sie auf mitzutrauern.

In einer Beziehung ist die *Didon* wichtig für uns, insofern sie nämlich durch ihren ersten Chorgesang, den der *Chœur des Troyens* vorträgt, uns lehrt, dass die Tragödie in einem Stück gespielt wurde. Dido ist während des ersten Aktes (des Prologs) nicht auf der Bühne. Aeneas hat sich entschlossen abzureisen und geklagt, wie schmerzlich ihm diese Trennung von Dido wird. Weiter hat der Chor von Dido nichts erfahren. In der letzten Strophe des Chorgesanges sagt er nun: Aber der, welcher ein anderes Beispiel für das Schicksal und das Unglück, das der Mensch erdulden muss, haben will, der sehe in diesem verhängnisvollen Zimmer — gemeint ist natürlich die Bühne —, wie Fortuna mit einer grossen Königin spielt. Bei diesen Worten haben wir uns Dido aufgetreten zu denken, und an sie richtet nun der Chor den eingeschobenen Ausruf: *O pauvre Didon pitoyable!* Als dann Dido durch 16 Fragen und 3 Ausrufe ihrem Herzen Luft gemacht hat, da erblickt sie Aeneas: *Mais ne le voicy pas?* Dieser muss also vom ersten Akt her noch auf der Bühne gewesen sein, und ohne jede Pause muss sich der 2. Akt an den Chorgesang angeschlossen haben. Freilich verstösst der Umstand, dass Aeneas während dieses Chorgesanges anwesend war, gegen die Regeln der Alten. Seneca lässt es ausser der kommatischen Parodos nie zu, dass während des Gesanges zwischen den Akten jemand auf der Bühne ist. Selbst im 16. Jahrhundert hält man streng darauf, dass mit dem Ende jedes Aktes auch die Bühne wieder leer wird. Man vergleiche Trissino in seiner *Poetica* (s. Cloetta II, 175 n. 3): *Ma Orazio divide la quantità de la tragedia e de la commedia in cinque atti, et i latini*

grammatici dicono finirsi l'atto quando niun' altra persona que il coro non riman ne la scena, und Donat im Commentar zu Terenz' *Andria, Praefatio II, 3: est igitur attente animadvertendum, ubi et quando scaena vacua sit ab omnibus personis, ita ut in ea chorus vel tibicen obaudiri possint. quod cum viderimus, ibi actum esse finitum debemus agnoscere.*

Was den lyrischen Wert der Chorlieder betrifft so dürfte wohl Faguet das Richtige treffen, wenn er von Jodelle sagt:[1] *il est plus malheureux encore qu'il ait été très faible poète lyrique. La partie lyrique a son importance chez nos tragiques du XVIe siècle; chez Jodelle elle est negligée. Il n'a pas l'oreille lyrique.*

Als zweiten grossen Tragiker neben Jodelle betrachteten die Dichter der Plejade ihren Genossen Jean Bastier de la Péruse (1529—1554). Er schliesst sich in seiner Tragödie *Medée* (spätestens 1553 verfasst, veröffentlicht 1555) viel enger an Seneca, besonders an dessen *Medea* an, als Jodelle.

La Péruse hat nur einen Chor in seiner *Médée* verwendet, der in den einzelnen Akten und Scenen, wo er das Wort ergreift, einfach mit *Chœur* überschrieben ist.[2] Im 2. Akt erfahren wir von dem *Gouverneur,* dass der Chor aus Frauen besteht; er redet sie an: *Mais, Dames, las!* Der Chor steht auf Seiten der Medea. Wie Jodelle, so weicht auch La Péruse darin von der Antike ab, dass sein erster Chorgesang keine Parodos ist, dass vielmehr der Chor gleich von Anfang des Stückes anwesend war, wie sich aus den Hindeutungen auf das Vorhergehende er-

1. Faguet, a. a. O. S. 86.

2. Ein Personenverzeichnis fehlt in der mir vorliegenden Ausgabe.

gibt. Im übrigen bietet der Chor uns nicht viel Neues. Jeder Akt, mit Ausnahme des letzten, wird durch einen Chorgesang geschlossen, in dem immer in den letzten Strophen das Vorhergegangene als Beispiel für die jedesmalige Betrachtung verwendet wird. Den Inhalt zu diesen Chorgesängen entnimmt der Dichter Seneca. Vor wörtlichen Uebersetzungen scheut er sich nicht; so vergleiche man den Anfang seines ersten Chorgesanges: *Trop hardy fut celuy Qui, premier, sur la mer Asseura son appuy* mit Senecas *Medea* v. 301 ff: *Audax nimium qui freta primus Rate tam fragili perfida rupit.*

Von Chorliedern innerhalb der Akte weist La Péruse's *Médée* nur eines auf, das sich im 2. Akt befindet. Es ist vor dem Auftreten einer neuen Person eingeschoben, wie wir es bei anderen Dichtern noch öfter finden werden.

Am Dialog lässt La Péruse seinen Chor nur wenig teilnehmen. Das Versmass ist in diesen Fällen sehr abwechselnd, wie der Dichter überhaupt in der ganzen Tragödie auf dasselbe grosse Sorgfalt verwendet hat. Die erste Frage des Chores im 2. Akt: Woher die Tränen Medeas kämen, knüpft an das Versmass des vorhergehenden Dialoges an, ändert aber nach 4 Zeilen dasselbe aus Zehnsilbnern in Fünfsilbner. Die beiden kurzen Fragen des Chores im 5. Akt und die beiden, je 4 Zeilen umfassenden Bemerkungen des Chores an derselben Stelle haben dasselbe Versmass wie der erste Ausruf des Boten: *Mon Dieu, tout est perdu!* und behalten es auch bei, obwohl der Bote dann in Zwölfsilbnern spricht. Auch bei Seneca redet der Chor nur selten während des Aktes: im ganzen *Hercules furens* nach fast allen Ueberlieferungen fast gar nicht, in der *Medea* nur in der ersten Scene des 5. Aktes, im *Thyestes* nur während des 4. Aktes. Dazu kam, dass

die wenigen Stellen, an welchen er spricht, in den mangelhaften Texten, die dem Mittelalter meist zu Gebote standen, dadurch, dass sie zum Teil Bühnenpersonen in den Mund gelegt wurden, noch seltener geworden sind.[1]

Auch bei La Péruse haben wir uns die einzelnen Akte so verbunden zu denken, wie bei Jodelle, obwohl die Einheit des Ortes nicht gewahrt ist. Betrachten wir nur den Anfang des 4. Aktes: Medea hat im 3. Akt eine Unterredung mit Creon gehabt und hat sich am Schlusse wie wütend gebärdet. Da kommt bei den letzten Worten des Chores die Amme, sie sieht Medea während des Chorgesanges herumrasen und leitet den 4. Akt ein mit den Fragen: *Dieu, qu'est cecy! . . Quel desespoir vous met hors de vous-mesme?*

Wie bei Jodelle, so haben wir uns auch hier den Chor von Anfang bis zum Schluss anwesend zu denken. Die Zeiteinheit ist gewahrt.

1. cf. Cloetta, II, 53.

II. Th. de Bèze, Desmazures und Philone.

Sahen wir bei Jodelle und Bastier de la Péruse das Bestreben, das alte Mysterium von der Bühne ganz und gar zu verdrängen, um einer neuen Richtung, die nichts mehr mit der alten zu tun haben wollte, Bahn zu brechen, so kommen wir jetzt zu drei Dichtern, die das Alte mit dem Neuen vermengen und so in ihren Tragödien Produkte zu Tage fördern, die des komischen Elements oft nicht entbehren. Den Chor haben sie ganz verständnislos, ohne sich nur im geringsten an die Antike zu halten, angewandt.

Th. de Bèze schrieb eine Tragödie: *Sacrifice d'Abraham avec une Ode chantée au Seigneur*, die er 1550 als Professor in Lausanne verfasste. De Bèze ist Calvinist. Seinen calvinistischen Standpunkt zeigt er sogleich in dem Prolog, der der Tragödie vorausgeht, in dem er sich über die zahlreichen Anwesenden freut und wünscht, dass auch die Kirchen immer so voll sein möchten. Dann erklärte er ihnen den Schauplatz: „Was ihr da seht, ist nicht Lausanne, aber ihr werdet in einer Stunde bequem wieder zu Hause sein können.“ Die Zuschauer werden gebeten ruhig zu sein; dann wird ihnen die Situation erklärt: „Hier ist das Land der Philister . . . Kennt ihr diesen Ort? Das ist das Haus eines Dieners Gottes, genannt Abraham. Auf dieser Stelle werdet ihr ihn versucht ... und seinen Sohn Isaak gleichsam geopfert sehen.

Die Handlung ist in 3 *pauses à la façon des actes de la Comédie* geteilt, die Inscenierung durchaus mittelalterlich: auf der einen Seite findet sich der Berg Moria, zu dem Araham und Isaak eine dreitägige Wanderung zurücklegen müssen, auf der anderen Abrahams Haus. Von einem Chor im Sinne der Alten kann natürlich keine Rede sein, da ja nicht einmal der Schein der Einerleiheit der Zeit und des Ortes gewahrt ist und auch sonst die Verhältnisse es unmöglich machen. De Bèze schreibt aber ziemlich viele Bühnenanweisungen, sodass wir im allgemeinen sehr gut imstande sind, zu beurteilen, was für ein Unding sein Chor ist. Das Personenverzeichnis nennt ihn *la troupe des bergers de la maison d'Abraham, divisée en deux parties.* Dass der Chor aus Hirten besteht, ist sehr begreiflich, da ja alles auf dem Lande vor sich geht und Abraham selber ein Landmann war.

In dieser Tragödie hätten wir nun zum erstenmal eine Parodos im Sinne der Alten, denn vor dem ersten Auftreten des Chores haben wir die Bühnenanweisung: *troupe des bergers sortans de la maison d'Abraham,* wenn wir wirklich einen Gesang des Chores und kein Gespräch zwischen den beiden Teilen: der einen *demie troupe* und der anderen *demie troupe* hätten. Doch auch davon abgesehen dürfte diese Behandlung des Chores im Sinne der Antike unserem Dichter ganz unabsichtlich gelungen sein.

Im folgenden sei nun die Tätigkeit des Chores kurz charakerisiert.

Er kommt aus dem Hause Abrahams und ist, wie schon erwähnt, in zwei *demies troupes* geteilt. In dem Versmass des vorhergehenden Dialogs sprechen beide den Wunsch aus, zu ihren Gefährten zurückzukehren. Als Isaak, bei dem sie sich auf der Weide befinden,

sie bittet, doch noch ein wenig zu warten, ermahnt ihn die ganze *troupe*, bei seiner Herde zu bleiben, es könnten ihm sonst Herr Vater und Frau Mutter böse werden. Aber Isaak ist ein guter Sohn, er wundert sich, dass der Chor ihm eine solche Unfolgsamkeit zutraute. Die *troupe* lobt ihn dann, indem sie sagt, so müsse auch ein *fils honnête et bien appris* handeln. Dann bittet Isaak die *troupe*, zu warten, bis er zu seinem Vater gelaufen sei und ihn gefragt habe. Darauf erwidert sie: *Allez, nous le ferons ainsi.* Und während Isaak nun zu seinem Vater läuft, singt der Chor ein Lied, das aus Strophen von je 6 sechssilbigen Versen besteht und überschrieben ist: *Cantique de la troupe.* Den Inhalt bilden Betrachtungen über die Vorsehung Gottes, exemplificiert an der Lebensgeschichte Abrahams. In calvinistischer Anschauungsweise preist der Chor den Menschen glücklich, der alles auf Gott setzt. Dieser grosse Gott führt ihn durch alle Fährnisse hindurch und gibt acht, dass er nicht ausgleitet. Nach dem Ende dieses Gesanges ist Isaak wieder da und preist es als eine grosse Gnade Gottes, dass sein Vater ihm erlaubt hat, mit den Hirten gehen zu dürfen. Aber da kommt sein Vater mit Sara aus dem Hause und erklärt der Sara, dass er auf Befehl Gottes mit seinem Sohn fortgehen müsse; sie sollte keine Angst haben. Dann nimmt Sara von Isaak Abschied. Abraham sagt den Hirten und seinem Sohne, dass sie jetzt zum mindesten 6 gute Tage marschieren müssten. Die *troupe* bittet ihn, ganz über sie verfügen zu wollen. Dann ruft sie[1] noch der Sara ein *Adieu*

---

1. Hier finden wir *troupes* geschrieben für *troupe;* sicher nur ein Druckfehler. In allen anderen Fällen haben wir den Singular.

zu und nun haben wir sie uns auf dem Wege zu denken. Die Anrede *enfans* des Abraham an dieser Stelle lehrt uns, dass wir es mit jungen Hirten zu tun haben. Sonst könnten wir uns im 1. Akt auch nicht das sehnlichste Verlangen des Isaak erklären, mit ihnen fortgehen zu dürfen, natürlich um zu spielen. Nachdem der Satan noch einen Monolog gehalten hat, schreibt der Dichter eine *Pause*[1] vor. Wir müssen uns nun denken, dass während dieser Pause Abraham mit der *troupe* und seinem Sohne einen Weg von 3 Tagen zurücklegt. Dann macht er ein wenig Rast. Der erste Vers, den er spricht, lautet: *Enfans, voici arrivé le tiers jours.* Dann befiehlt Abraham der *troupe*, hier zu bleiben, während er selbst mit Isaak weiter gehen will. Hier erfahren wir, dass die *troupe* das Holz getragen hat, denn Abraham befiehlt ihr: *Baillez lui ce fardeau, Et je prendray le feu et le coûteau.* Die *troupe* gehorcht bereitwilligst und verabschiedet sich mit einem *Adieu.* Dann stellt sie wieder in zwei Abteilungen Betrachtungen über das sonderbare Verhalten des Abraham an, sodann stimmt die ganze *troupe* wieder einen *Cantique* an, der von der Veränderlichkeit alles Irdischen handelt; die einzelnen Strophen sind gleichmässig gebaut. Auch hier ist nach calvinistischer Anschauungsweise die Allmacht Gottes hervorgehoben: Sonne, Mond und Sterne, das Grün des Frühlings, selbst die Wogen im Meere sind vergänglich; deshalb ist der betrogen, der sich auf das

---

1. Den Begriff *Pause* treffen wir, wie überall im Mysterium, so auch in allen Tragödien dieses Abschnittes. Die Pause dient dazu, eine längere Zeit auszufüllen, während der etwas vor sich geht, was nicht auf der Bühne zur Darstellung kommt.

Irdische verlässt und seinen Blick nicht zum Himmel richtet. Dann macht der eine Teil der *troupe* den Vorschlag: *Or le mieux que nous puissions faire, Je croy que c'est de se retraire en quelque coin plus à l'écart.* Damit ist der andere Teil der *troupe* einverstanden, und nun verschwindet der Chor, denn was soll er auch noch?

So sehen wir, dass de Bèze mit seinem Chore durchaus nichts anzufangen wusste. Wo er den Chor sich mit sich selbst unterhalten lässt, teilt er ihn in *demie troupe* und *demie troupe,* wo der Chor aber mit anderen sich unterhält oder einen *Cantique* singt, spricht oder singt die ganze *troupe.* Die Sprache in den beiden erwähnten Chorliedern vermag sich nicht im geringsten zu etwas Schwung zu erheben. Das Versmass bietet nichts Ungewönliches.

Loys Desmazures schrieb eine Trilogie von Tragödien, betitelt: *tragedies sainctes: David combattant, David triomphant* und *David fugitif* (veröffentlicht 1566). Auch hier haben wir es mit keinen Tragödien zu tun, es sind Tragikomödien, zusammengesezt aus dem alten Mysterium und der Renaissancetragödie. Desmazures verrät oft eine geschicktere Hand als de Bèze, dessen Schüler er ist. Die ganzen Tragödien bestehen nur aus einzelnen Scenen, die sich wie Gemälde von oft wunderbarer Schönheit in bunter Abwechselung aneinander reihen, voll dramatischen Lebens.

Auch Desmazures' Tragödien sind nicht in Akte eingeteilt, sondern es tritt, wie in den alten Mysterien von Zeit zu Zeit eine Pause ein. Der sprachliche Ausdruck erhebt sich über das Durchschnittsmass der stilistischen Technik jener Zeit.

Die Zeit und Ortseinheit ist natürlich in der gröbsten Weise verletzt. Dadurch dass der Dichter

den Ort fast in jeder Scene wechselt, macht er seinen Chor eigentlich selber unmöglich. Gemein mit de Bèze's *Abraham* haben auch diese Tragödien, dass die Chöre nicht gleich von Anfang an da sind, wie bei Jodelle und La Péruse, sondern erst nach der ersten Pause kommen. Doch können wir auch hier keine Parodos annehmen, da die Chöre nicht singend, sondern sprechend auftreten. An den Gesprächen auf der Bühne lässt Desmazures den Chor ziemlich häufig teilnehmen. Die einzelnen Chorlieder sind in der mir vorliegenden Ausgabe mit Noten versehen und bieten dadurch eine interessante und bemerkenswerte Erscheinung. Recht eigentümlich ist, dass Desmazures den Chor nicht in zwei Halbchöre zerlegt, wie de Bèze, und wie man bei einer Zerlegung schliesslich erwarten sollte, sondern er hat neben der *troupe* noch eine *demie troupe*, also immer anderthalb *troupes*. Nicht nur beim Gespräch der einzelnen Chöre untereinander, sondern auch oft in den Chorgesängen haben wir diese sonderbare Einteilung. — Betrachten wir nun die einzelnen Stücke genauer:

a) *David combattant.* Hier verwendet der Dichter zwei Chöre, die sich feindlich gegenüber stehen: *trouppe*[1] und *demie trouppe de soldats d'Israel* und *trouppe* und *demie trouppe de soldats Philistins.* Das verstösst freilich gegen die alten Regeln, aber wir sahen schon bei Jodelle das Bestreben, möglichst viel Gepränge auf die Bühne zu bringen und den feindlichen Parteien einen Chor zur Seite zu stellen. Nach der ersten Pause hören wir den Chor zum erstenmal reden. Er stellt gewissermassen das israelitische Heer dar, das

---

1. *trouppe* hier merkwürdigerweise immer mit *pp* geschrieben.

sich den Schmähungen des Goliath gegenüber keinen Rat weiss. *Trouppe* und *demie trouppe* erwägen ihre Lage gegenseitig. Sie beschliessen ihre Betrachtungen mit einem Chorgesang, der überschrieben ist: *Cantique de la trouppe d'Israel.* Wovon sie singen wollen, sagt die *trouppe* — wie fast immer — vorher: *Chantons la puissance invincible.* In mächtigen Akkorden hebt dann der Chor an, in ebenso calvinistischer Anschauungsweise wie bei de Bèze, die Allmacht Gottes zu besingen. Der Chor besteht aus dem *Cantus, Altus, Tenor* und *Bassus.* Wie in einer Partitur Sopran und Alt untereinander stehen, so sind auch hier *Cantus* und *Tenor* und ebenso *Altus* und *Bassus* untereinander gedruckt. Dann unterhält sich die *trouppe* mit Elia und Samma, die sie von weitem herankommen sieht. Nach einer weiteren Pause, nach der wir wieder einen andern Schauplatz anzunehmen haben, sehen wir die *trouppe* und die *demie trouppe philistine* in einem Gespräch mit Goliath. Nicht lange später versichert die *trouppe d'Israel* dem Abner, sie wolle ihm folgen, während die *trouppe philistine* unmittelbar darauf dem Goliath klar zu machen sucht, dass es nun endlich zum Kampfe Zeit sei. Dass die *trouppes* die einzelnen Armeen markieren sollen, ersehen wir aus der Bühnenanweisung, die Desmazures hier gibt: *Les trouppes vont fuyantes çà et là.* Darauf fragt David: *Qu'avez-vous à fuir, mes amis?* und hierauf antwortet die *trouppe d'Israel: Quoy? n'as-tu pas ouy . . . l'horrible Philistin?* David sucht sie dann zu ermutigen. Als Saul darauf durch einen Herold ausrufen lässt, dass jetzt der Kampf beginnen soll und der Herold die *trouppe* anredet, ob sie es auch höre, da antwortet sie insgesamt — *trouppe et demie trouppe* lautet die Ueberschrift, die ihren Worten vorausgeht: *Nous le voulons*

et l'entendons aussi. In dieser Weise geht es fort; einmal redet die *trouppe d'Israel* und ihre *demie trouppe*, das andere Mal die *trouppe philistine* und ihre *demie trouppe.* Hervorgehoben zu werden verdient noch die Stelle, als David den Stein glücklich geschleudert hat und sich auf die Leiche des Riesen wirft; da jubelt die *trouppe d'Israel: Victoire en Dieu* und die *demie trouppe* wiederholt: *Victoire*, während die *trouppe philistine* verzweifelnd die Worte ausstösst: *tout est perdu.* Kurz darauf treffen wir noch einen *Cantique de la trouppe d'Israel,* der dem früher erwähnten sehr ähnlich sieht.

b) *David triomphant.* Auch dieses Stück verstösst gegen die nämlichen Regeln der Antike wie das vorhergehende, nur dass es bloss einen Chor hat: *trouppe* und *demie trouppe de dames d'Israel.* Trotzdem zeigt diese Tragödie Stellen, die sie weit über die Mache jener Zeit erheben, die uns anmuten, wie liebliche Oasen in öder Wüste. Auch der Chor zeigt Schönheiten, die wir nicht übersehen dürfen.

Interessant ist, was der Dichter im Prolog vom Chore sagt: *Verra* (der Zuschauer), *en ceste riche et triomphante entrée, De dames d'Israel une trouppe accoustrée De somptueux atours; il orra leurs chansons, Desquelles vont en l'air et se perdent les sons.* — Nach der ersten Pause tritt der Chor zum erstenmal auf; *trouppe* und *demie trouppe* unterhalten sich mit einander in längerer Rede; sie freuen sich des errungenen Sieges. Daran schliesst sich ein *Cantique à danser de la trouppe,* eine Art Chorgesang, wie wir sie nicht mehr finden werden. Dieser Chorgesang beginnt mit den Versen: *Sus, filles, à hautes voix Chantez toutes à la fois,* mit dem jedesmaligen Refrain der *trouppe: Dieu vaillant et fort A fait grand effort,* den die *demie trouppe*

wiederholt. Auch in diesem Chorgesang merkt man des Dichters calvinistische Anschauungsweise. Das nun folgende Wechselgespräch der *trouppe* und *demie trouppe* gehört zu den schönsten Stellen des Stückes. Michol und Maroh, in denen Desmazures zwei allerliebste Mädchengestalten geschaffen hat, haben sich über David unterhalten; darauf preist die *trouppe* die Schönheit der Königstochter, während die *demie trouppe* den David verherrlicht. Einen passenderen Gegenstand der Unterhaltung nach der vorausgegangenen lieblichen Scene der beiden Mädchen hätte der Dichter seinem Chor nicht geben können. Schön ist auch das etwas später folgende Wechselgespräch des Chores. Die Zauberpracht eines herrlichen Frühlingstages wird uns geschildert, das Blitzen der Waffen und das Trompetengeschmetter in den Lüften. Darauf folgt wieder ein *Cantique à danser de la trouppe.* Diesem Gesange fügt der Dichter besondere Bemerkungen bei. Der Tenorstimme teilt er die Melodie — *le Subject* — zu; die Stelle: *le jour chasse la nuict coye, Sorti du Levant* singt der *Tenor* allein, denn am Rande heisst es: *La taille chante seule la seconde partie,* während bei den anderen Stimmen steht: *2. partie se taist.* Sodann setzt wieder der ganze Chor ein, wie uns das Wort *ensemble* lehrt. Der Dichter-Komponist gestaltet auf diese Weise seinen Chor recht wirksam. Kurz darauf sieht die *trouppe* den Zug herankommen, David trägt das grosse Haupt des Riesen in der Hand: da singt sie wieder ein Tanzlied zum Preise des David mit dem verhängnisvollen Refrain: *Chantez, filles de la ville, Saül en a tué mille, Et David, homme plus fort, En a mis dix mille à mort.* Zum letzten Mal spricht dann der Chor, als Michol, der ja vom Könige der junge David versprochen war, den Verlust ihres

Bräutigams betrauert. Er führt aus, wie keine Freude auf der Welt vollkommen sei, und bedauert in der letzten Strophe David und die Königstochter.

c) *David fugitif.* Hier haben wir Soldaten als Chor: *trouppe, demie trouppe de soldats, enfans d'Israel.* Sie singen keine *Cantiques*, wie in den beiden vorhergehenden Stücken, sondern treten nur redend auf. Neben dieser *trouppe* begegnen wir noch einer zweiten, die im Personenverzeichnis nicht aufgeführt ist, und die auch nicht redet. Vor dem *Cantique* des David finden wir die Bühnenanweisung: *David avec sa trouppe.* Die Personen dieser trouppe sind offenbar nur Statisten. Der Chor steht nicht, wie wir doch erwarten sollten, auf Seiten des David, er ist vielmehr seinem Gegner, dem Doëg, zugeteilt. Auch hier sehen wir, dass der Dichter nicht bestrebt ist, dem Haupthelden einen Chor zuzuteilen, er gibt ihn sogar der Nebenperson. Der Chor dient nur zum Schmuck.

Doëg selbst macht auf das Herannahen des Chores aufmerksam: *Mais ces gens . . . viennent droit à moy . . . Ha, ce sont mes gens . . . Et puis, enfans, que dites-vous?* Die trouppe erzählt ihm dann, dass einige mit der Handlungsweise des Saul nicht einverstanden wären. Jetzt machen wir die merkwürdige Erfahrung, dass *trouppe* und *demie trouppe* nicht zusammen, sondern getrennt gegangen sind, dass also die *demie trouppe* kein Bestandteil der *trouppe*, sondern ein selbständiger kleiner Chor war, aber von gleicher Anschauungsweise wie die *trouppe.* Die *trouppe* fragt nämlich die *demie trouppe: Mais, compagnons, dites-nous en passant, Est-il nouvelle en rien de l'ennemi?* Worauf die *demie trouppe* Bescheid erteilt. Als sie sich dann trennen, sagt die *trouppe: Mais trop ici je tarde. Bon soir*

à tous, worauf die *demie trouppe* antwortet: *Le seigneur vous conduise.*

Auch *M. Philone* gehört zu denjenigen, die *tragedies sainctes* verfassten. Seine Tragödie heisst *Josias.* Er selbst nennt sein Werk einen *vrai miroir des choses advenues de nostre temps.* Auch seinem Stück fehlt jede Zeit und Ortseinheit.

Er hat drei Chöre, die wir in den *Personages* folgendermassen verzeichnet finden: *Chore des damoiselles et demie chore; Daniel, Ben-iamin, Juda: Chore des trois Princes;* und: *Chore des prestres de Baal et demie Chore.* Nur der 2. und 4. Akt – Philone hat im Gegensatz zu den vorhergehenden Dichtern dieses Abschnittes die Akteinteilung — werden durch Chöre beendigt, während sich die andern beiden Akte ohne Chöre aneinander schliessen. Der *Chore des damoiseles* tritt zweimal auf: im ersten und im letzten Akt. Im ersten Akt ergreift er gleich im Anfang nach der Klage der Idida das Wort. Die Verse, die hier diesem Chore zugewiesen sind, haben wir uns von der Chorführerin gesprochen, nicht gesungen zu denken, weil sie nicht die Anweisung *en chantant* tragen, wie sonst alle Verse des Chores, die gesungen werden sollen. Im letzten Akt ist der nämliche Chor geteilt in *Chore* und *demie Chore.* Hier singt er ein Lied, dessen Inhalt den Büchern der Chronik entnommen ist. *Chore* und *demie Chore* wechseln miteinander ab in vierzeiligen Strophen, von denen die beiden letzten etwas Refrainartiges haben. Die erste und die letzte Strophe sind einander gleich. — Auch der *Chore des trois Princes* tritt zweimal auf: im 2. und 3. Akt. Joa gibt uns zu Anfang des 2. Aktes genaueren Aufschluss über ihn: er selbst ist von der Königin beauftragt worden, *d'estre conducteur de ces trois jeunes Princes,*

Les compagnons du Roy, de sang et de mesme aage. Ils doivent deviser, chantans l'un apres l'autre De l'estat de regner. Sie sollen belehrend auf den König einwirken. Zuerst will er aber sehen, ob sie ihre Sachen gut machen werden: *Voyons premierement, si un chacun de vous Sait maintenant par cœur ce qu'il doit dire alors. Daniel, commencez, Vous Ben-iamin, suivez: Juda fera le tiers.* Darauf singen sie drei Strophen. Dem Joa wird aber das Singen bald zu langweilig: *Arrestez le chant là. Ce sera le meilleur De proceder ici avec un parler simple, Pour plus distinctement fair ouir les paroles.* Dann ergehen sich die drei abwechselnd über die Pflichten des Herrschers, indem sie immer auf ihren König Bezug nehmen. Die letzten drei Strophen werden wieder gesungen; sie sind genau so aufgebaut wie die oben erwähnten. In ihnen fassen sie das Resultat ihrer Betrachtungen zusammen: *Pour donc conclure ici nostre dire en somme, Le Roy* . . . Im 3. Akt ist dieser Chor nicht geteilt. Er nimmt Bezug auf die vorausgehende ellenlange Prophezeiung des Jeremias und ruft abwechselnd Judaea, dem Königreich und dem Könige sein warnendes *Escoute* zu. — Der *Chore des prestres de Baal* tritt nur im 4. Akt auf, nach der 2. Pause. Hier haben wir eine willkommene Bühnenanweisung, die uns lehrt, was alles in dieser Pause geschehen soll: *Saphan, Helcias . . . s'en retournent porter la response d'Olda au Roy . . ., lequel nettoye le pays de toute idolatrie, puis celebre la Pasque. Cependant les prestres de Baal congregez ensemble, mais petit nombre, deliberent de ce qu'ils ont à faire, seulement pour s'opposer à Jeremie, ne sachans rien encor de ce que le Roy avoit ia fait et achevoit d'executer contre eux.* Auch dieser Chor ist geteilt in *Chore* und *demie Chore.* Zunächst beraten beide, wie sie ihrem

Verderben entgehen könnten. Als dann Jerobaal kommt und ihnen sagt, dass der *livre de loy* sie ins Verderben stürzen werde, da verfluchen sie das Gottesbuch und fliehen nach Aegypten.

Auch in dieser Tragödie dienten die verschiedenen Chöre nur dazu, die Bühne auszuschmücken. Der Chor der Baalspriester, besonders ihre Verfluchung und Flucht, musste recht drastisch wirken.

Aus diesen Ausführungen ergibt sich, dass de Bèze, Desmazures und Philone mit dem Chor im Sinne der Alten nichts anzufangen wussten und seine Bedeutung vollständig verkannten. Freilich zeigen die Chorlieder in Bezug auf ihren Inhalt, die Musik und oft auch durch ihre Stellung innerhalb der Tragödien, besonders in Desmazure's *David triomphant*, nicht zu unterschätzende Schönheiten. Jedoch haben alle drei Dichter keine Nachahmer gefunden, sodass wir uns wieder der Schule der Renaissance zuwenden können.

III. Von Grévin bis Garnier.

Jacques Grévin (1538—1570) schlägt in seiner Tragödie *César*, die 1560 im Collège de Beauvais gespielt wurde, einen neuen Weg ein. In seinem *Discours sur le théâtre* sagt er: *En ceste tragedie on trouvera par adventure estrange que, sans estre advòué d'aucun autheur ancien, j'ay faict la troupe interlocutoire de gensdarmes de vieilles bandes de Cesar, et non de quelques chantres, ainsi qu'on a accoustumé . . . J'ay en cecy esgard que je ne parloy pas aux Grecs, ny aux Romains, mais aux François, lesquels ne se plaisent pas beaucoup en ces chantres mals exercitez, ainsi que j'ay souventes fois observé aux autres endroits où l'on en a mis en jeu.* Doch fand diese Behandlung des Chores keine Nachfolge.

Grévin legt seiner Tragödie das gleichnamige Stück Murets zu Grunde. Er wird aber nicht zum Uebersetzer, sondern zeigt fast durchweg eigenes dramatisches Talent. Wie Muret, so führt auch Grévin nur einen Chor ein: Die *Entreparleurs,* die er *la troupe des soldats de Cesar* nennt. Dieser Chor beschliesst jeden Akt, sogar den letzten. Eine Parodos haben wir auch hier nicht, da der erste Vortrag des Chores deutlich auf das Voraufgegangene hinweist. Grévin lässt nie den ganzen Chor reden, es sprechen immer nur abwechselnd: *le premier, le second, le troisieme* und *le quatrieme*; am Ende des 5. Aktes nur *le premier* und

le second. Diese Behandlung des Chores mag er von Jodelles Einteilung in Strophe, Antistrophe und Epode haben. Während wir aber bei Jodelle sahen, wie der von der Strophe angegebene Gedanke von der Antistrophe und Epode weitergesponnen wurde, vermissen wir dieses Kunstmittel bei Grévin. Seine von den vier Soldaten abwechselnd gesprochenen Strophen könnten gerade so gut alle von demselben vorgetragen werden. — Am Dialog lässt der Dichter, wie Muret, seinen Chor nicht teilnehmen. Zur Handlung steht der Chor nur in ganz loser Beziehung: wenn wir nicht aus dem Personenverzeichnis wüssten, auf welcher Seite der Chor stände, aus den Chorgesängen, welche die ersten 4 Akte beschliessen, könnten wir es nicht entnehmen. Erst im 5. Akt, als er den Tod seines Herrn erfährt, ergreift er lebhaft Partei: *armons-nous . . . mourons pour nôstre maistre!* Die Frage, ob der Chor die einzelnen Akte verband, lässt sich schwer beantworten, da die Chöre so allgemein gehalten sind. Nur zwischen den Worten des vierten Soldaten am Ende des 3. Aktes und den ersten Versen des 4. Aktes lässt sich leicht ein Zusammenhang herstellen. Der Soldat sagt: *Et je crain qu'un mesme soleil . . . ne voye cest empire Cruellement ensanglanté sous l'ombre d'une liberté.* Calpurnia fragt dann im Anfang des 4. Aktes: was das Zittern, dieses Staunen zu bedeuten habe. Wie hätte sie sonst diese Frage tun können, wenn sie nicht die letzten Worte des Chores gehört hätte? Da auch die Zeit- und Ortseinheit gewahrt ist, können wir wohl annehmen, dass der Chor immer da war und die Akte verband.

Nicolas Filleul schrieb eine Tragödie *Lucrece* (aufgeführt 1566), in der er nur einen Chor verwendet: *Le chœur des femmes Romaines,* der von Anfang an

da ist. Eine Parodos haben wir auch hier nicht. Der Chor nimmt an der Handlung so gut wie gar nicht teil. Wie die ganze Tragödie ein ganz unbedeutendes Machwerk ist, so weisen auch die Chöre nicht die geringste Schönheit auf. Ihm diente offenbar der Chor dazu, die Pausen zwischen den Akten auszufüllen, ohne dass er ihn deshalb mit direkten Worten auf das Vorhergehende oder Kommende hinweisen lässt. Seine Zwischenaktsgesänge sind wirkliche *Embolima.* Am Ende des Stückes ergreift der Chor nicht mehr das Wort.

Wichtiger ist André de Rivaudeau's *tragedie saincte: Aman* (1561 aufgeführt). In seinem *Avant-parler* sagt der Dichter: *Je me suis rangé le plus reservement et estroitement que j'ay peu en escrivant ceste tragedie à l'art et au modelle des anciens Græcs, et nay esté ny trop superstitieux ni trop licentieux, ni en la rime ni ès autres parties de la poësie.*

Das Inhaltsverzeichnis weist nur einen Chor auf: *La troupe.* Darunter befindet sich die Bühnenanweisung: *L'action de la tragedie est establie à Suse, ville capitale de l'empire des Perses. La troupe doibt estre des Damoiselles et filles servantes de la Royne Esther.* Die Chöre wurden gesungen, wie uns die jedesmalige Ueberschrift lehrt: *Le chant de la troupe des filles d'Esther.* Der Chorgesang zwischen dem 1. und 2. Akt, der übrigens keine Parodos ist,[1] hebt sich aus der Reihe der anderen heraus. Schon das Versmass bietet mehr Abwechselung als das der anderen Chorgesänge. Daneben bietet aber dieser Chorgesang uns das Neue —

1. Deutlich wird auf das Vorhergehende hingewiesen: *Fay ceste grace à la saincte emperiere Qu'elle puisse venger ce fier Gregois.*

und das hat mit ihm das Stasimon am Ende des 2. Aktes gemein —, dass er von zwei Frauen der *troupe* gesungen wird und zwar so, dass die ersten Strophen der einen, die beiden letzten der anderen zufallen; denn über den beiden Strophen steht: *une autre de la troupe.* In den beiden letzten Strophen ist das Versmass ein anderes, als in dem von der ersten Frau gesungenen Teil.

Ob der Chor immer anwesend war, lässt sich schwer entscheiden, da auch hier die Chorgesänge sehr allgemein gehalten sind. Wenn aber der Dichter versichert,[1] er sei der Kunst und dem Muster der alten Griechen gefolgt, so dürfen wir mit Sicherheit annehmen, dass sie ihm in einem so wichtigen Punkte erst recht zum Muster dienten. Einen kleinen Anhaltspunkt geben uns die Worte der Esther, die sie vor dem Chorgesang am Ende des 2. Aktes zum Chor spricht: *filles, vous m'atendrez toutes en ceste place, je m'en vay egayer un peu ma triste face.* Am Anfang des folgenden Aktes ist sie aber nicht da, sondern sie kommt erst später. Wichtiger ist diese Stelle für die Frage, ob der Chor die einzelnen Akte verband. Sicherlich verband er danach den 2. und 3. Akt; denn dass der Chor auf den Befehl seiner Herrin wartete, die erst im nächsten Akt auftrat, ist klar. In und nach dem 5. Akt treffen wir den Chor nicht redend an. — Zweimal lässt der Dichter seinen Chor am Dialog teilnehmen, und zwar in ganz ungewöhnlicher Länge: im 2. und 3. Akt. Im 2. Akt stellt der Chor Esther vor, welche Macht sie haben würde, wie sie ihrem Volke helfen könne, wenn sie Königin geworden sei. Im 3. Akt sucht er dem greisen Simion klar zu machen, weshalb Aman so sehr das jüdische Gesetz hasse.

1. Siehe die S. 46 citierte Stelle aus seinem *Avant-parler.*

Zu lyrischem Schwung vermag sich auch dieser Dichter nicht zu erheben, wenn auch seine Chöre höher stehen als die des vorhergehenden Filleul.

Jean de la Taille (ca. 1540—1608) ist einer der wichtigsten Tragödiendichter jener Zeit. Er wählte sich ebenso wie Desmazures seine Stoffe aus der Geschichte der ersten jüdischen Könige.

In der Vorrede zu seinem *Saül furieux*[1] (verfasst vor 1562, gedruckt 1562) sagt er über den Chor: *Il fault qu'il ait un chœur, c'est à dire, une assemblée d'hommes ou de femmes, qui à la fin de l'acte discourent sur ce qui aura esté dit devant: et sur tout d'observer ceste maniere de taire et supplier ce que facilement sans exprimer se pourroit entendre avoir esté fait en derrière: et de ne commencer à deduire sa Tragedie par le commencement de l'histoire ou du subiect, ains vers le milieu, ou la fin (ce qui est un des principaux secrets de l'art dont je vous parle) à la mode des meilleurs Poëtes vieux, et de ces grands Œuvres Heroiques, et ce à fin de ne l'ouir froidement, mais avec ceste attente et ce plaisir d'en sçauvoir le commencement, et puis la fin apres.*

In seiner *famine ou les Gabaonites* (1573) verwendet la Taille nur einen Chor: *le Chœur*. Interessant ist die Bemerkung, die er der Tragödie vorausschickt, und die an den Leser gerichtet ist: *Je n'ay voulu, amy Lecteur, observer icy les vers masculins ny feminins (ainsi qu'en mon Saul), car outre qu'on ne chante gueres les Tragedies, ny Comedies, sinon les Chœurs, où i'ay gardé ceste rigoureuse loy, il suffit, que les vers au reste soient bien faicts.*

Die Behandlung des Chores bietet wenig Aussergewöhnliches. Am Ende eines jeden Aktes, mit Aus-

---

1. Die Tragödie selbst war mir nicht zugänglich.

nahme des letzten, findet sich ein Chorgesang. Der Chor nimmt immer Bezug auf das Vorhergehende.

Eine Parodos gibt es auch hier nicht. Der Dichter verwendet keine Sorgfalt auf den Chor, das sieht man schon aus dem wenig abwechslungsreichen Versmass. Der erste Chorgesang besteht aus Achtsilbnern, 2 gleiche Reime mit männlichem und 2 mit weiblichem Ausgang folgen sich immer; der zweite Chorgesang besteht aus Siebensilbnern, er fängt mit 4 weiblichen Reimen an, hat dann abwechselnd 2 männliche und 2 weibliche.

Die Chorgesänge am Ende des 3. und 4. Aktes sind in Strophen zerlegt, die aus Achtsilbnern mit fast gleicher Reimfolge bestehen.

Dass das Stück in einem Zuge gespielt wurde, zeigt das Stasimon zwischen dem 3. und 4. Akt. Joabe fordert von Rezefe im 3. Akte ihre Kinder. Doch diese will sie ihm nicht geben, eher will sie selber sterben. Da droht ihr Joabe mit der Schändung des Grabes ihres Gatten. Jetzt wird sie unschlüssig: Die Liebe zu den Kindern kämpft mit der Verehrung des toten Mannes. Hier setzt das Stasimon ein, gewissermassen sie beruhigend: Gott gibt den Guten oft Unglück. Wer eines grausamen Todes stirbt, der braucht im Jenseits, wo es keinen Tyrannen mehr gibt, keine Qualen zu dulden. Zum Schlusse heisst es dann: *Voyez la race Saüline* . . . Inzwischen hat Rezefe den Kampf ausgekämpft, sie will lieber ihre Kinder opfern, als das Grabmal des geliebten Toten entehren lassen. In den ersten Versen des 4. Aktes heisst sie ihre Kinder aus dem Versteck hervorkommen: *Sortez, sortez, ô mes enfants, arriere de ces tombeaux.*

Zu lyrischem Schwung vermag sich Jean de la Taille fast nie zu erheben, man nehme denn den Chor am Ende des 4. Aktes aus, der in schöner Weise —

Rezefe muss ja ihre Kinder hergeben — die Mutterliebe besingt: *Voyez combien l'amour que porte Une mère à son enfant, est forte.*

Es erübrigt nun noch 2 Tragödien, die in diese Periode fallen, zu erwähnen, die sich von den bis dahin behandelten wesentlich unterscheiden: Melin de Sainct-Gelays' *Sophonisba* und Gabriel Bounin's *la Soltane.*

Melin de Sainct-Gelays gibt in seiner *Sophonisba* (aufgeführt 1554 und 1556) eine fast wortgetreue Uebersetzung der *Sofonisba* Trissinos. Er überträgt Trissinos Verse in Prosa und schafft so in Frankreich die erste Tragödie, die in Prosa geschrieben ist. Nur die Vorträge des Chores zwischen den einzelnen Akten und die am Dialog teilnehmenden Partien des Chores: *Assemblée de Dames que les Latins nomment Chorus,* diese letzteren aber nur bis zum 3. Akt, sind in Versen abgefasst; von da ab sind auch diese, man weiss nicht weshalb, in Prosa, und nur die Zwischenaktslieder in Versen.

Wenn auch Trissinos Chorlieder gesungen wurden[1], so müssen wir doch aus einer Bemerkung, die sich in der Ausgabe von 1560 befindet und von dem Verleger herrührt[2], schliessen, dass nach der Auffassung der damaligen Zeit, die Chöre gesprochen wurden: *Au reste, que toute la Tragedie est en prose, excepté le Chorus ou assemblée de Dames qui parle en vers de plusieurs genres.*

Es sei mir gestattet, die Untersuchung über den Chor in der Art eines Vergleichs der in Betracht kommenden Stellen zwischen Melin und Trissino zu führen.

1. cf. Gaspary, a. a. O. 530.

2. Es heisst da: *Sois adverty, Lecteur, qu'en imprimant la presente Tragedie, . . .*



Wie bei Trissino, so wurde auch bei Melin das Stück in einem Zuge gespielt, der Chor verband die einzelnen Akte. Während wir aber bei dem Italiener keine Akteinteilung haben, setzt Melin zwischen die einzelnen Akte das Wort *intermedie.* In einem *Advertissement*, das der Tragödie vorausgeschickt ist, wird es erklärt: *Intermedie signific pause, à la manière de France, ou scène, selon les Latins.* — Bei beiden Dichtern war der Chor dazu bestimmt, die einzelnen Akte zu überbrücken. Die „Zwischenaktschöre" weisen deutlich auf das Vorhergegangene und Kommende hin und bieten in dieser Art das schönste Beispiel, das wir in unserer Abhandlung finden. Sehen wir uns gleich den ersten Chor an, der auch abgesehen davon, dass er gesprochen wurde, doch keine Parodos ist! Nachdem Sophonisba ihr Geschick beklagt hat und am Ende des ersten Aktes abgegangen ist, finden wir die Ueberschrift: *Assemblée de Dames*, sodann *Premiere intermedie.* Dann trägt der Chor vor bei:

Melin:	Trissino:
Que doy-je dire ou faire? oseray-je appeler	*Che farò io? debbo chiamar di fuore*
Quelqu'une de céans pour soudain s'en aller	*Qualch' una de le serve,*
Avertir Sophonisbe, en ceste extremité,	*Che a la nostra Regina entro rapporte,*
De l'effroy qui s'espand par toute la cité	*Come la terra è tutta in gran terrore,*
Pource qu'on veoit desjà les bandes et cohortes	*Perchè molte caterre*
Des ennemys courir jusque devant les portes?	*Nimiche giunte son presso a le porte?*

Am Schlusse dieses Chores heisst es:

Mais voicy arriver un courrier, qui à peine	*Ecco un famiglio del Signor, ch'apena*
Pour avoir travaillé peult avoir son alleine.	*Può trarre il fiato . . .*

Solche Beziehungen zum Vorhergegangenen und Kommenden lassen sich bei jedem Chor zwischen den Akten nachweisen. — Am Ende beider Tragödien finden sich noch einige Verse des Chores. — Vorträge des Chores in lyrischem Versmass innerhalb der Akte finden sich nur bei Melin und zwar je eins im 2. und 5. Akt. Das erste gibt die Stimmung wieder, das zweite dient dazu, die Zeit auszufüllen, während der sich Sophonisba tötet. — Der Chor, der sich sehr lebhaft in allen Akten, ausser dem ersten, am Dialog beteiligt, ist bei Trissino wie bei Melin, immer anwesend, mit Ausnahme der 2. Hälfte des 4. Aktes. Hier fordert Scipio den Chor auf: *Retirez-vous un peu à part, vous aultres, et nous laissez icy, Masinissa et moy, tous seuls;* darauf antwortet der Chor: *Tirons-nous un peu à l'écart jusques à ce que nous saichons*[1] *ce qui devra estre de Sophonisba.* Es folgt dann eine 6 Seiten lange Unterredung zwischen Scipio und Masinissa, dann kommt der Chor wieder.[2]

Zu lyrischem Schwung vermag sich Melin nicht zu erheben. Das Versmass bietet nichts Ungewöhnliches.

Gabriel Bounin ist der erste, der in seiner Tragödie *La Soltane* (1501) den Stoff aus dem Türkisch-osmanischen genommen hat. Zeit- und Ortseinheit sind nicht im geringsten gewahrt. Die ganze Tragödie ist eine stümperhafte Nachahmung Senecas, insbesondere seiner *Medea.*

Die Behandlung des Chores zeigt von der Bastiers de La Péruse keine grossen Unterschiede. Neu ist die *threnodie des deux genies de Moustapha*, die auf jeden

1. Wohl Druckfehler für *sachions.*
2. Bei Trissino ist es ähnlich.

Chorgesang folgt und aus einigen Versen besteht. Was der Dichter mit der *threnodie* wollte, lässt sich nicht genau sagen. Die *deux genies* erscheinen mit Flügeln an den Schultern und nehmen erst im 3. Akt auf die Handlung Bezug. Das Bestreben, etwas Schauerliches einzuführen, mag dabei den Dichter wohl geleitet haben. Innerhalb der Akte ergreift der Chor nie das Wort. Am Ende des 3. Aktes haben wir eine Versspielerei[1].

Die Tragödie wird beschlossen durch einen Trauergesang an der Leiche des Moustapha, der überschrieben ist: *La naenie du Chœur.*

1. Das Nähere siehe bei Venema, a. a. O. S. 9 f.

IV. Garnier (1534—1590?),

Der bedeutendste Dramatiker des 16. Jahrhunderts war Garnier. Er verband die Erfahrungen, die er aus der französischen Tragödie schöpfte, mit einer oft sklavischen Nachahmung der Alten, besonders des Seneca. In seinen *Juifves* bot er das Höchste dar, was bis dahin erreicht worden war. In welcher Weise er den Chor behandelte, soll das Folgende zeigen.

Das wichtigste von allen Zeugnissen, die für unsere Abhandlung in Betracht kommen, ist die Vorrede zu seiner Tragikomödie *Bradamante* (1582), in der er keine Chöre verwendet. Hier sagt er: *Et parce qu'il n'y a point de Chœurs, comme aux Tragedies precedentes, pour la distinction des Actes: Celuy qui voudroit faire representer cette Bradamante, sera s'il luy plaist adverty d'user d'entremets et les interposer entre les Actes pour ne les confondre, et ne mettre en continuation de propos ce qui requert quelque distance de temps.* Wir erfahren also, dass er seine Tragödien, die wohl nicht für die Aufführung geschrieben sind, in einem Zug gespielt haben möchte, dass also die Chöre die zwischen den einzelnen Akten oft nötig werdenden Pausen ausfüllen sollten, gerade so wie bei den meisten der vorhergehenden Tragödien. Mit diesen haben Garniers sieben Tragödien auch gemein, dass sie keine Parodos[1] haben, d. h. ihr erstes Chorlied am Schlusse

---

1. Somit sind alle zwischen den Akten gesungenen

des 1. Aktes nimmt mehr oder weniger deutlich immer auf das Vorausgegangene Bezug. Bei allen sieben Tragödien mit Ausnahme der *Antigone* ergreift der Chor am Ende nicht mehr das Wort.[1]

Die Tragödien Garniers werden gewöhnlich ihrem Inhalte nach in 3 Gruppen eingeteilt:

1. *Porcie, Cornelie* und *M. Antoine.*
2. *Hippolyte, La Troade* und *Antigone.*
3. *Les Juifves.*

Obwohl die Stücke zeitlich anders aufeinander gefolgt sind, sollen sie doch in dieser Anordnung behandelt werden.

1. Porcie, Cornelie und *M. Antoine.*

Wenn die Tragödien dieser ersten Gruppe auch Originalstücke sind, so verraten sie doch ihrer Anlage und ihrem Stile nach deutlich den Einfluss Senecas.

a) *Porcie* (1568). Sie ist eines der schwächsten Stücke Garniers. Sie schliest sich an die unter Senecas Namen überlieferte *Octavia* an. Garnier nimmt seinem Chor schon dadurch jede Grundlage, dass er weder die Einheit des Ortes noch die der Zeit gewahrt hat. Er führt 3 Chöre ein: *Le chœur* (Frauenchor, wie aus V. 1902 hervorgeht), *Chœur de soudars* und *Chœur de Rommaines.*

Der *Chœur de Rommaines* beteiligt sich nur am Dialoge, und zwar im 5. Akte übrigens die einzige Stelle dieses Stückes, an der ein Chor am Dialog teilnimmt.

Chorlieder bei Garnier als Standlieder oder, um den letzten Rest des alten Unterschieds auch in der Bezeichnung zu verwischen, als „Zwischenaktslieder“ zu bezeichnen.

1. Ueber die Beziehung des Chores zur Handlung, über die poetische Bedeutung der Chorlieder, ihre Metra und Reime vergl. jedesmal unter den einzelnen Tragödien bei Klein a. a. O. unter B, D u. E.

Obgleich der *Chœur* nicht alle „Zwischenaktslieder" singt, — das zwischen dem 3. und 4. Akt singt der *Chœur de soudars* — so können wir ihn doch in gewissem Sinne als den Hauptchor bezeichnen. Ob wir uns den *Chœur* nun immer anwesend zu denken haben, ist eine schwer zu entscheidende Frage. Aehnlich wie in Jodelles *Didon* schliesst er den 1. und 2. Akt, singt dann auch noch innerhalb des 3. Aktes ein Lied; bis hierher ist er also immer zugegen. Der 3. Akt wird dann aber vom *Chœur de soudars* beschlossen; im 4. Akt ist der *Chœur* wieder da, denn er findet sich gleich am Anfang im Verzeichnis der Personen, die in diesem Akte auftreten; am Ende des 4. Aktes singt er das „Zwischenaktslied". Im 5. Akt singt er mit der Amme einen Kommos. Der Dichter lässt den *Chœur* auch drei Mal während der Akte singen: im 2., 3. und 5. Akt. Im 2. Akt hat Porcie ihr Geschick beklagt und ist abgegangen. In sehr schöner Weise daran anknüpfend singt der Chor sein Lied von der Bescheidenheit. Nach diesem Chorgesang tritt dann die Amme auf. Es ist uns schon öfters begegnet, dass, wenn innerhalb eines Aktes eine Person abgeht und eine andere kommt, ein Chorgesang eingeschoben ist. Diesem Zweck dient nicht nur der ebenerwähnte Chorgesang, sondern auch derjenige innerhalb des 3. Aktes. Der Kommos im 5. Akt ist eine Nachahmung der kommatischen Parodos in Senecas Trojerinnen, die Garnier noch zweimal, dort aber viel sklavischer, verwenden wird.[1]

Wenn wir nun fragen, weshalb der Dichter 3 Chöre eingeführt hat, so könnte man zunächst, wie Klein,[2]

---

1. Siehe weiter unten S. 62 uud 67.

2. Klein, a. a. O. 75 ff.

an das Bestreben Garniers denken, jeder auftretenden Hauptperson einen Chor beizugeben; also in unserer Tragödie: den Frauenchor der Porcie; den Chor der Soldaten aber wem? Wer ist der Hauptheld? Doch Octavian. Der Chor der Soldaten tritt aber nicht mit ihm allein auf, sondern mit allen drei Triumvirn; auch in seinem Chorlied gedenkt er nicht des Octavian, oder eines andern Triumvirn, er stellt nur ganz allgemeine Betrachtungen an. Und was soll der 3. Chor, der Chor der Römerinnen? Wem soll der an die Seite treten? Dann, was soll im 5. Akte, wo Porcia schon tot ist, noch der *Chœur*, ihr Chor? Man sieht, eine solche Annahme führt zu nichts. Ich meine, dass der Dichter mit der Verwendung von mehreren Chören den Zweck verfolgte, den Apparat auf der Bühne glänzender zu gestalten. Wenn im 3. Akt die drei Triumvirn auftreten und beraten, so giebt das ein ganz anderes Bild, wenn sie allein dastehen, oder wenn sie von ihren Kriegsleuten umgeben sind, die in glänzenden Waffen erstrahlen. Dann finden wir es auch begreiflich, wenn der Dichter diese Soldaten, da sie doch am Ende des Aktes da waren, ein Stasimon vortragen lässt. — Auch der Chor der Römerinnen zeigt uns deutlich im 5. Akt dieses Bestreben des Dichters. Porcia hat sich das Leben genommen. Die Amme ruft nun in heller Angst: Eilet herbei, und helfet uns! Da kommt der Chor der Römerinnen und fragt: *Las! quel malheur nouveau Peut encor' desastrer de Brute le tombeau?* Der nun folgende Dialog der herbeigeeilten Römerinnen und der Amme, auf den dann V. 1928 der schon erwähnte Kommos des *Chœur* und der Amme folgt, bringt doch etwas mehr Leben in die langweiligen Klagen des 5. Aktes.

b. *Cornelie* (1574). Sie ist nicht viel besser als die *Porcie.* Garnier hat zwei Chöre eingeführt: *Le*

Chœur und *le chœur de Cesariens*; der letztere ist ähnlich behandelt wie in der vorhergehenden Tragödie der Chor der Soldaten. Er tritt nur einmal auf und zwar im 4. Akt, wo er mit Caesar und Antonius (V. 1303) kommt und am Ende dieses Aktes das „Zwischenaktslied" vorträgt, dann tritt er wieder ab. Die einzelnen Chorgesänge nehmen nur sehr allgemein auf die Handlung bezug. Der *Chœur* ist wiederum ein Frauenchor und bildet, wie in der *Porcie*, den Hauptchor, der alle „Zwischenaktslieder" mit Ausnahme des eben erwähnten zwischen dem 4. und 5. Akt, vorträgt. In dieser Tragödie lässt der Dichter nur den *Chœur* am Gespräche teilnehmen, und zwar zweimal: im Anfang des 3. Akts mit Cornélie und im letzten Akt mit Cornélie und dem Boten. — Während der Akte singt der *Chœur* nur einmal, und zwar im 4. Akt, als Brutus und Cassius abgehen und Caesar und Antonius auftreten. Den Hauptchor haben wir uns natürlich immer anwesend zu denken, wenn er auch das Stasimon am Ende des 4. Aktes nicht singt. Er stand, um vom Standpunkt des griechischen Theaters aus zu reden, gleichsam in der Orchestra, während der *Chœur, de Cesariens* sich auf der Bühne befand.

Bei dieser Tragödie sieht man so recht, dass die Ansicht, der Dichter sei bestrebt gewesen, den Hauptpersonen Chöre an die Seite zu stellen, sich nicht durchführen lässt. Wie passt der Frauenchor nach dem ersten Akt, in dem überhaupt keine Frau auftritt? Wie ist das Lied im 4. Akt zu rechtfertigen? Klein[1] sucht diese Abweichung Garniers von der Regel, die er befolgt haben soll, damit zu begründen, dass, wenn der Dichter keinen dritten Chor einführen wollte, ihm nichts anderes übrig blieb, als den Frauenchor zu

1. Klein, a. a. O. 83f.

nehmen, der aber an den betreffenden Stellen nicht passt. Meiner Ansicht nach wurde Garnier bei der Einführung von mehreren Chören von zweierlei Gesichtspunkten geleitet: Einmal war er bestrebt, die Antike möglichst genau nachzuahmen. Diese hatte aber, wenn sie mehrere Chöre einführte, einen Hauptchor, der von der Parodos bis zum Schlusse da ist[1]. Auch Garnier führte in jeder Tragödie einen Hauptchor ein, der natürlich, da er ja immer da ist, auch möglichst viel spricht, natürlich auch da, wo seine Ansichten verschieden sind von denen der handelnden Personen. Dann aber dienten ihm die Chöre überhaupt, und besonders die Nebenchöre, mehr zum Schmuck des ganzen Stückes, deshalb ist er auch gar nicht verlegen, mehrere Chöre einzuführen. So sehen wir in dieser Tragödie Caesar, den Allgewaltigen, wie in der *Porcie* die Triumvirn, von Soldaten umgeben; das gab ein lebhaftes Bild auf der Bühne, das belebte doch in etwas die öden Deklamationen und Klagen. Dass aber dieser Chor, wie auch der Soldatenchor in der *Porcie*, kein Stasimon singen durfte, darum kümmerte sich Garnier wenig.

c) *M. Antoine* (1578) weist zwei Chöre auf: *Le chœur d'Egyptiens* (der Hauptchor) und *le chœur des soldats de Cesar*. Die Ortseinheit ist nicht gewahrt. Garnier lässt in dieser Tragödie seinen Chor nicht am Gespräche teilnehmen. Der *Chœur d'Egyptiens* beschliesst die ersten 3 Akte und singt während des 2. Aktes ein Lied. Im 4. Akt kommt dann mit Caesar der *chœur des soldats de Cesar* (der Nebenchor) und singt am Ende dieses Aktes ganz wie in den beiden vorhergehenden Tragödien sein „Zwischenaktslied.“ Eigentümlich ist,

---

1. Vergl. S. 21 f dieser Abhandlung.

dass der Hauptchor nach dem 3. Akt überhaupt nicht mehr das Wort ergreift. Im 5. Akt treffen wir gar keinen Chor mehr an.

Klein möchte auch hier wieder seine Hypothese begründen. Für den Hauptbelden haben wir ja auch einen Hauptchor; aber wo bleibt der Chor für die Königin? Den vermisst Klein am Ende des 2. Aktes auch sehr, in dem, abgesehen von dem erst zuletzt erscheinenden Diomedes, nur Frauen aufgetreten sind, und an dessen Schlusse doch der Chor der Aegypter das „Zwischenaktslied" singt. Was nun aber Klein von diesem Chorlied am Ende des 4. Aktes sagt, dürfte doch allzusehr in der Luft schweben: „Aus der Verlegenheit, den von Frauen gespielten Akt mit einem Männerchor zu schliessen, zieht sich der Dichter dadurch, dass er die sonst an der Handlung nicht weiter beteiligte Person des Diomedes als *Secretaire de Cleopatre* einführt und den Dialog mit einer ziemlich umfangreichen Rede schliessen lässt; hieran konnte sich alsdann das Chorlied der Aegypter auch ohne Belastung des poetischen Gewissens Garniers ungezwungen anreihen."[1] Die Person des Diomedes, dürfte aber doch, wenn sie auch nur einmal auftritt, wichtig genug sein, um nicht als solche Flickfigur verwendet zu werden. Klein sagt selbst in der Inhaltsangabe des *M. Antoine:* „Cleopatra . . . ersucht den Diomedes, den Antonius über ihre wahre Gesinnung und ihre Treue bis zum Tode zu unterrichten."[2] Man vergleiche V. 669 ff der Tragödie.

2. *Hippolyte, La Troade* und *Antigone.*

Diese Stücke, die inhaltlich dem griechischen

1. Klein a. a. O. S. 90.
2. Klein, a. a. O. S. 88.

Sagenkreise angehören, sind Nachahmungen antiker Muster.

a) *Hippolyte* (1573). Er ist nach Senecas *Phaedra* und Euripides' *Hippolytos* gearbeitet.

Hippolyte hat zwei Chöre: den *Chœur de Chasseurs* und den *Chœur d'Atheniens*, wie sie in den *Interlocuteurs* bezeichnet sind. Den *Chœur de chasseurs* hat Garnier sicher dem *Hippolytos* des Euripides entnommen. Das beweist schon die erste Strophe dieses Garnierschen Chores, die ebenso mit einer Anrufung der Artemis beginnt, wie des Euripides Jägerchor. Die Stellung dieses Chores zur Tragödie ist aber bei beiden Dichtern ganz verschieden. Bei Euripides ist dieser Chor nur ein Bühnenchor, ein Begleiter des Hippolyt; er schneidet in das ganze Stück nicht im geringsten ein; die eigentliche Parodos kommt erst später. Auch in Senecas *Phaedra* sind die Jäger, die gleich zu Anfang des ersten Aktes auftreten, nur Begleiter des Hippolyt; hier sind es sogar stumme Personen. Diese Behandlung des Jägerchores finden wir bei Garnier nicht. Der *Chœur de chasseurs* ist zwar auch ein Nebenchor, aber ein ähnlicher wie in den vorhergehenden Tragödien der Soldatenchor: er singt ein „Zwischenaktslied", und zwar das zwischen dem 1. und 2. Akt.

Der erst vom 2. Akt an redende Hauptchor, der im Personenverzeichnis mit *Chœur d'Atheniens* bezeichnet ist, kann nicht, wie auch Klein annimmt,[1] aus Männern bestehen, sondern er muss aus Frauen gebildet sein. Freilich führt Klein zu dieser Erkenntnis wieder die Ansicht, dass „der jeweils verwendete Chor in Geschlecht dem betreffenden Hauptacteur entspreche." Ich denke,

1 Klein, a. a. O. S. 97.

dass wir nur von den entsprechenden Tragödien des Euripides und Seneca auszugehen brauchen, um auf die Vermutung zu kommen, dass die Bezeichnung *Chœur d'Atheniens* ein Druckfehler ist für *Chœur d'Atheniennes.* Der Hauptchor des Euripides besteht aus Frauen, und dass der Chor in Senecas *Phaedra* — wenn es in dieser Tragödie auch nicht direkt ausgesprochen ist — auch aus Frauen besteht, ist mehr als wahrscheinlich.

Im übrigen schliesst der Hauptchor, den wir uns trotz des Jägerchores, der das erste „Zwischenaktslied" vorträgt, wohl von Anfang an zugegen zu denken haben, die einzelnen Akte, mit Ausnahme des 5. In diesem singt er ein Klagelied, während dessen sich Phaedra tötet.

b) *Troade* (1579). Von ihr sagt Garnier selbst in dem dieser Tragödie vorausgehenden *Argument*, dass sie zum Teil der *Hecuba* und den *Troades* des Euripides, zum Teil den *Troades* des Seneca entnommen sei. In der Tat besteht sie auch nur aus Uebersetzungen der genannten Vorbilder.

Das Personenverzeichnis weist nur einen Chor auf: *le Chœur des femmes Troyennes.*

Der Gesang im 1. Akt, V. 125ff., ein Kommos[1] zwischen Hecuba und dem Chore, ist eine Uebersetzung der kommatischen Parodos in Senecas *Troades,* die Garnier schon im 5. Akt der *Porcie* nachgeahmt hatte. Das „Zwischenaktslied" zwischen dem 1. und 2. Akt ist den Trojerinnen des Euripides inhaltlich vollständig entlehnt; auch wörtliche Uebereinstimmungen zeigen sich. Das „Zwischenaktslied" zwischen dem 2. und 3. Akt entspricht Senecas Chor am Ende des 3. Aktes, nur dass Garnier die mythologischen Orte

1. Ueber diesen Kommos siehe weiter unten S. 64.

etwas ändert und den Schluss weiter ausführt. Der im 3. Akt eingeschobene Chorgesang, der die Unsterblichkeit der Seele besingt, ist eine getreue Nachahmung des Chorliedes am Ende des 2. Aktes in Senecas Trojerinnen. Man vergleiche die ersten Verse:

Garnier:	Seneca:
Ce peut-il faire qu'en nos corps	*Verum est? an timidos fabula decipit,*
Gisans dans le sepulchre morts,	*Umbras corporibus vivere conditis?*
Loge nostre ame?	

Das „Zwischenaktslied“ zwischen dem 3. und 4. Akt, das von der Seefahrt handelt, schliesst sich direkt an den Chorgesang nach dem 2. Akt in Senecas *Medea* an. Der in den 4. Akt eingeschobene Chorgesang hat zur Unterlage den Schlussgesang des 4. Aktes in Senecas Trojerinnen.

Wenn wir sehen, dass Garnier so sklavisch seine Vorbilder, besonders Seneca nachgeahmt hat, so müssen wir uns sagen, dass die ganze Behandlung des Chores in der *Troade* nicht auf Rechnung Garniers, sondern auf die seiner Muster kommt. Daher sind auch die Ausführungen Kleins,[1] der weder dem griechischen noch dem römischen Theater Rechnung trägt, grösstenteils nicht gerechtfertigt. In der losen Anschliessung der Chorlieder an die Handlung, die Klein tadelnd hervorhebt, bot ihm gerade Seneca in seinen Trojerinnen ein bemerkenswertes Beispiel. Die Betrachtungen Kleins hinsichtlich der Chöre als lyrische Erzeugnisse fallen natürlich zusammen, da sie ja kein eigenes Werk Garniers, sondern meist Uebersetzungen und Nachahmungen sind.

1. Klein, a. a. O. 105 ff.

Eigentümlich ist das Verhältnis des vorhererwähnten Kommos zum „Zwischenaktslied“ zwischen dem 1. und 2. Akt: Der Kommos und dieses „Zwischenaktslied“ werden von dem nämlichen Chor ausgeführt. Der Kommos fällt mitten in den Prolog. Das ist nach den Regeln der Alten natürlich unmöglich. Auf die wenigen Fälle, wo in der alten Tragödie ein (Neben-) Chor vor der Parodos auf der Bühne war, ist schon hingewiesen worden.

Garniers Chor ist lebhaft am Dialog beteiligt. In allen 5 Akten, sogar im ersten, treffen wir den Chor dazwischenredend an.

Lieder innerhalb der Akte treffen wir je eines im 3. und 4. Akt. Im 3. Akt tritt während dieses Liedes ein Personenwechsel ein; während des Chorgesanges innerhalb des 4. Aktes verbirgt Andromache im Grabe ihr Kind.

Obwohl das Personenverzeichnis nur einen Chor anführt, werden wir doch sehen, dass wir noch einen zweiten (Nebenchor) anzunehmen haben. Am Ende des ersten Aktes wird Hecuba ohnmächtig. Da sagt der Chor V. 441: *elle est pasmee. . . . Portons-la dans sa tente et ne la laissons point en ce mal angoisseux.* Wir haben uns nun den Nebenchor, der vom Dichter nicht näher bezeichnet ist, abgetreten zu denken, um seiner Herrin beizustehn. Dass der Hauptchor diese Worte nicht gesprochen haben kann, ergibt sich daraus, dass er sofort nach diesen Worten des Nebenchores ein „Zwischenaktslied“ vorträgt (zwischen dem 1. und 2. Akt (V. 445 ff.)). Der Nebenchor kam m. E. dann im Anfang des 3. Aktes mit Hecuba wieder; als sie dann V. 1320 abgeht, geht auch er ihr nach: *Rentrons dedans la tente et la reconfortons.* Der Hauptchor kann auch hier nicht abgetreten sein, denn er trägt sofort

nach den eben angeführten Worten des Nebenchores einen Chorgesang vor (V. 1323 ff.). Eine bedeutende Rolle weist der Dichter diesem Nebenchor noch im 4. Akt zu. Hecuba erfährt von dem Boten all' das Leid, das sie betroffen hat. Da erscheint auf einmal V. 2213 dieser Chor mit der Leiche ihres Sohnes: *Hecube, retenez quelques funebres pleurs pour vostre fils meurtri.* Auf ihre Frage erzählt dann dieser Chor, wo und wie er den toten Knaben gefunden hat. Man könnte versucht sein, zu glauben, dieser Nebenchor sei kein neuer, sondern er bestehe aus einem Teil des Hauptchores, der ja auch aus Frauen bestand. Dies scheint mir aber unmöglich. Am Ende das 1. Aktes liesse sich diese Annahme rechtfertigen; die Frauen könnten Hecuba hinausgetragen haben und gleich wiedergekommen sein. Im 3. Akt V. 1320 hören wir nun, dass die nämlichen Frauen wieder die Bühne verlassen. Wann sollten diese Frauen aber diesmal wiedergekommen sein? doch erst im 4. Akt, wo sie die Leiche des Kindes bringen; in der Zwischenzeit haben sie den Knaben doch erst gesucht. Wenn nun diese Frauen zu dem Hauptchor gehörten, so wären sie vom Anfang des 3. Aktes bis zum Schlusse des 4. von ihrem Chore abwesend gewesen. Das scheint mir aber unmöglich. Da der Dichter diesem Nebenchor, gerade wie dem Hauptchor, in der Tragödie selbst auch die Ueberschrift *Chœur* gab und der Nebenchor nur sehr wenig das Wort ergreift — er singt nicht einmal ein Lied —, übersah er es, diesen Chor im Personenverzeichnis zu erwähnen.

c) *Antigone* (1579).

Die *Antigone* hat drei Chöre: *Chœur de Thebains* (Hauptchor), *Chœur de Vieillards* und *Chœur de filles Thebaines.*

Der Hauptchor schliesst hier alle Akte; auch am Ende des letzten stehen 4 Verse von ihm, die er aber bloss spricht. Am Gespräch nimmt er überhaupt nur in diesem 5. Akte teil.

Die beiden Nebenchöre treten nur im 4. Akt auf: Der Chor der Greise kommt V. 1706 mit Creon, beteiligt sich nur am Dialog und geht V. 2085 wieder mit Creon ab. Während des Zwischenliedes,[1] das der Hauptchor dann singt, kommt Antigone mit dem Chor der Mädchen (V. 2158), der sich zunächst am Dialoge beteiligt und dann V. 2230 ff. ein Lied singt, nach dem er wieder abzieht. Den Chor der Greise hat der Dichter der *Antigone* des Sophokles entnommen.

Garnier lässt seine Chöre vier Lieder innerhalb der Akte singen: eines im 2. Akte, die anderen drei im 4. Drei von diesen Liedern werden vom Hauptchor, eines (V. 2230), wie schon erwähnt, wird im 4. Akt vom Chor der Mädchen vorgetragen. Diese Lieder unterscheiden sich von den entsprechenden in den anderen Tragödien Garniers nicht.

Wenn Klein (S. 114) meint, der im 4. Akt mit Antigone auftretende *Chœur de filles* habe diese Bezeichnung erst später erhalten, ursprünglich habe auch hier der Chor der Thebaner geredet, und zur Begründung die ersten Worte der Antigone anführt: *Voyez, ô Citoyens qui Thebes habitez,* die an diesen Chor gerichtet seien, so entstammt diese Annahme wieder seinem Bestreben, einen Beweis zu liefern, dass der Dichter jeder Hauptperson einen Chor an die Seite gegeben habe. Der Dichter soll die Notwendigkeit der Uebertragung dieses

---

1. D. i. ein Lied innerhalb des Aktes, im Gegensatz zum „Zwischenaktslied“.

Chores an Mädchen erst später eingesehen haben und dann *Chœur* in *Chœur de filles* umgeändert haben. Meiner Ansicht nach sind aber die Worte der Antigone: *Voyez, ô Citoyens qui Thebes habitez* an keinen anderen Chor gerichtet als an den *Chœur de Thebains*, unseren Hauptchor, der natürlich immer anwesend war.

3. *Les Juifves.*

Die Tragödie *les Juifves* (1585) ist nicht nur die beste Garniers, sondern überhaupt die hervorragendste jener Zeit. Hier hat der Dichter seinen Stoff nicht dem griechischen und römischen Altertum entlehnt, sondern der religiösen, alttestamentarischen Geschichte, die später von Racine in der höchsten künstlerischen Weise verwertet wurde. Auch in Beziehung auf den Chor hat der Dichter das Beste geleistet. Wir haben nur einen Chor: *Chœur des Juifves*, der von Anfang bis zu Ende da ist und die „Zwischenaktslieder“ vorträgt. Am Dialog lässt Garnier seinen Chor im 2. und 4. Akt teilnehmen, sonderbarerweise nicht im letzten.

Im zweiten Akt haben wir V. 476 ff. einen Kommos, einen Klagegesang zwischen dem Chor und Amital, der, wie schon Ebert, a. a. O. S. 162 f. erwähnt, wieder der kommatischen Parodos in Senecas Trojerinnen nachgeahmt ist, die Garnier schon in seiner *Porcie* sich zum Muster genommen und in seiner *Troade* so reichlich ausgebeutet hatte. Ebert macht auch auf den Rhythmus dieses Chorgesanges aufmerksam, der sehr wohl zum Inhalt passt.

An Liedern innerhalb der Akte lässt der Dichter seinen Chor zwei singen: je eines im 2. und 4. Akt.

Den Höhepunkt seiner dichterischen Tätigkeit erreicht Garnier in seiner *Bradamante*, die für die Aufführung

geschrieben, und die wohl auch wirklich aufgeführt wurde. Diese Tragikomödie ist ein wirklich poesievolles Werk, wenn es ihm auch an Einheit der Komposition gebricht. Weshalb es für uns von Wichtigkeit ist, wurde schon erwähnt: Garnier schafft hierin die Chöre ab. Es treten nun zwischen die Akte Pausen, in denen die Verwandlung der Bühne vor sich gehen konnte.

V. Von Garnier bis Hardy.

Garniers Schule ist eine überaus grosse, aber für die Entwickelung des Bühnendramas fast ohne Bedeutung. Es seien nur einige Tragödien -- so viele mir zugänglich waren — kurz behandelt.

F. François de Chantelouve schrieb eine Tragödie, deren Titel lautet: *la tragedie de feu Gaspard de Colligni, jadis Admiral de France, contenant ce qui advint à Paris le 24 Aoust 1572, avec le nom des Personnages* (1575). Faguet sagt von dieser Tragödie: *elle est un pamphlet, sorte de factum bizarre, où l'on voit Mercure venir révéler les secrets desseins de Jupiter sur la France.*

Den Chor bildet *le peuple.* In der hergebrachten Weise trägt er alle „Zwischenaktslieder" vor; der letzte Akt wird durch einen langen Chorgesang beendet. Die einzelnen „Zwischenaktslieder" nehmen mehr oder weniger auf das Vorausgegangene Bezug. Die Anfangsverse des ersten „Zwischenaktsliedes":

Celui qui est de vie entier,
N'a besoing de la fleche More,
De l'arc Turquois, et n'a mestier
Des Esquadrous armés encore

erinnern deutlich an Horazens *Integer vitae.* Der Inhalt des zweiten „Zwischenaktsliedes" wird uns schon durch die Ueberschrift mitgeteilt: *le peuple salue la paix.*

Der Chor steht auf katholischem Standpunkt und vertritt diesen, wo er nur kann. Im ersten „Zwischenaktslied“ betont er die *juste plainte de l'église,* im zweiten wendet er sich gegen die verräterischen Hugenotten. Unter diese katholischen Anschauungen laufen ihm oft altrömische unter; das gibt dann eine drollige Vermengung.

Am Dialog nimmt der Chor nur im letzten Akte teil. Lieder innerhalb der Akte finden wir nicht. Auf den Strophenbau der einzelnen Chorgesänge legt Chantelouve mehr Gewicht als Garnier.

Pierre Matthieu verwendet in seiner *Guisiade, tragedie nouvelle, en la quelle au vray et sans passion est représenté le massacre du Duc de Guise* (1589), ebenfalls nur einen Chor: *le Chœur de l'Union de France.* Schon der Herausgeber von 1575 nennt dieses Stück eine *mediocre tragedie.* Der Chor schliesst die einzelnen Akte mit Ausnahme des 5. Am Dialog nimmt er nicht teil. Dagegen finden wir häufig Chorlieder innerhalb der Akte, und zwar sind sie immer dann eingefügt, wenn andere Personen auftreten oder neue zu den schon anwesenden hinzukommen. Die einzelnen Chorlieder nehmen immer ganz direkt auf das Vorausgegangene Bezug. Der Chor nimmt einen gehässigen Standpunkt gegen die Hugenotten ein.

Ebenfalls einen zeitgenössischen Stoff behandelt Claude Billard in seiner Tragödie: *la mort d'Henri IV., tragédie en cinq actes et en vers* (gedruckt 1612). Ihm ist die Bedeutung des Chores völlig unbekannt. Das Personenverzeichnis weist 3 Chöre auf: 1) *Chœur des Princes, Maréchauls, Officiers de la Cour et M. le Chancelier,* 2) *Chœur des Courtisans* und 3) *Chœur des Parisiens.* Dazu kommt in der 4. Scene des 2. Aktes *Le Dauphin et le chœur des Seigneurs de sa troupe.*

Dieser Chor tritt nur hier auf und unterhält sich nur mit dem Dauphin. Wer den nur mit *Chœur* überschriebenen Chor, der alle 5 Akte schliesst und der Hauptchor zu sein scheint, gespielt hat, lässt sich nicht leicht entscheiden. Im 5. Akt scheint der Dichter alle Chöre auf die Bühne gebracht zu haben; denn er überschreibt die auf den Botenbericht folgenden Worte des Chores mit *Chœurs*. Näher kann ich auf das einzelne nicht eingehen, da in der mir vorliegenden Ausgabe ein grosses Stück fehlt.

Ant. de Montchrestien (1575-1621) lehnt sich direkt an Garnier an. Seine Tragödien sind handlungsarme Stücke.

Wie bei Garnier, so haben wir uns auch bei Montchrestien den Chor stets anwesend und die Akte mit einander verbindend zu denken.

a) *Sophonisbe* (1596).[1] Sie ist eine Nachahmung wenn auch nicht eine solche wie die von Sainct-Gelays, der *Sofonisba* Trissinos.[2] Zeit und Ortseinheit sind gewahrt. Wir haben nur einen Chor *le Chœur,* der mit Ausnahme des letzten alle Akte schliesst, sich aber am Dialoge nicht beteiligt. Innerhalb des 5. Aktes singt er ein Lied, das in der letzten von Montchrestien besorgten Ausgabe von 1604 hinzugefügt worden ist. Es füllt, wie Fries, a. a. O. S. 32 mit Recht hervorhebt, die Pause passend aus, die durch den Weggang des Hiempsal und das Auftreten des Masinissa entsteht.

b) *David* (1601). Auch hier haben wir nur einen Chor, der alle Akte ausser dem 5. beschliesst und

---

1. In der Ausgabe von 1604 heisst diese Tragödie *La Cartaginoise ou la Liberté.*

2. cf. L. Fries, a. a. O. S. 23 ff.

während des letzten Aktes ein Lied singt. Am Dialog beteiligt er sich ebenfalls nicht.

c) *Aman* (1601). Hier treffen wir in der Behandlung des Chores nur insofern einen Unterschied von den beiden vorigen Tragödien, als der Chor im 3. und im 5. Akt am Dialog teilnimmt Auffällig ist, dass das Gebet des Chores: *o seigneur eternel n'exerce pas ta vengence* im 3. Akt im Versmass des Dialogs gedichtet ist, während wir eher einen Gesang erwarten, würden. — In der Ausgabe von 1601 schliesst Esther die Tragödie mit der Bitte, Gott möge in gleicher Gefahr auch wieder die gleiche Hilfe senden. Darauf folgen noch 6 Strophen, die die Ueberschrift tragen: *Sur le psal. C XXIIII.* In der Ausgabe von 1604 wird der eben erwähnte Psalm zu einem Chorgesang umgearbeitet mit der Ueberschrift *Chœur des fidèles, pris du Ps. CXXIIII.*

d) *La Reine d'Escosse* (1601). Es ist Montchrestiens berühmteste Tragödie. In ihr verwendet er zwei Chöre *Le chœur* (Hauptchor) und *Le chœur Des Estats* (Nebenchor). Der Hauptchor, der alle Akte schliesst, wird von den Dienerinnen der Königin gebildet. Der Nebenchor, der nur im 2. Akt auftritt und am Dialog mit der Königin teilnimmt, ist von den Ständen abgesandt. Eigentümlich ist, dass der Dichter seinen Chor so häufig am Dialog teilnehmen lässt; so besteht der ganze zweite Akt nur aus einem Dialog zwischen dem Nebenchor und der Königin. In den übrigen drei Akten beteiligt sich der Hauptchor ebenfalls eifrig am Dialog. Im 3. Akt singt der Hauptchor zwei Lieder. Am Ende der Tragödie verherrlicht der *Chœur* in einer langen Reihe von Zwölfsilbnern die tote Königin.

e) *Hector* (1604). Diese Tragödie hat wieder nur einen Chor, *Chœur*, der aus den Dienerinnen der

Andromache gebildet wird. Der Chor nimmt schon im 1. Akt am Dialoge teil, und zwar in ganz ausgedehntem Masse. Auch in den übrigen Akten finden wir ihn häufig am Dialoge beteiligt. Auffallend ist, dass der Chor, hier natürlich sein Sprecher, in diesen Dialogstellen geradeso lange Reden hält, wie die anderen Personen; man vergleiche nur im 3. Akt die Lobrede auf Hector, den *chevalier sans reproche.* Eigentümlich ist es auch, wenn der Dichter im 1. und 3. Akt den Chor bezw. seinen Sprecher vor dem „Zwischenaktslied“ noch einige Zeilen sprechen lässt. Während dies im 1. Akt in den Versen des Dialogs (Alexandriner) geschieht, haben wir im 3. Akt sogar das nämliche Versmass, wie das des folgenden Chorgesanges (Achtsilbner). Am Ende des Stückes rezitiert der Chor noch einige Zwölfsilbner.

f) *Les Lacènes* (1601). Auch in dieser Tragödie treffen wir nur einen Chor an, der aus Dienerinnen der Cratésiclée gebildet ist. Der Chor nimmt im 2., 4. und 5. Akt am Dialoge teil. Im 4. Akt teilt der Dichter seinen Chor in zwei Abteilungen, beide mit *Chœur* überschrieben, die sich im Versmasse des Dialoges mit einander unterhalten, eine Unterhaltung, die uns lebhaft an die kommatische Parodos in Senecas Trojerinnen erinnert. Innerhalb des letzten Aktes singt der Chor zwei Lieder. Das erste von diesen Liedern ist insofern interessant, als das Versmass am Ende wieder in das des Dialogs übergeht, aus Achtsilbnern in Zwölfsilbner, und der Chor auf den Boten aufmerksam macht: *Ne vois-je pas quelqu'un revenir devers nous?* Am Ende der Tragödie rezitiert der Chor

im Versmass des Dialogs (Zwölfsilbner) noch einige Verse.

Auch in seiner *Bergerie* (1601) hat Montchrestien einen Chor, der dazu da ist, die einzelnen Akte zu verbinden. Innerhalb des letzten Aktes singt er zwei Lieder. Am Ende ergreift er nicht mehr das Wort.

VI. Hardy und der Untergang des Chores.

Garnier hatte in seiner *Bradamante* die Chöre abgeschafft. *Alexandre Hardy* (1570-1631 oder 1632), der erste berufsmässige Bühnendichter Frankreichs, folgte zunächst in seinen Tragikomödien dem Beispiele von Garniers *Bradamante*. Von Einfluss auf Hardy waren die beifällige Aufnahme, die das Schäferdrama damals in Frankreich fand, dann das Beispiel der *Bradamante*, vor allem aber die Bekanntschaft mit der spanischen Litteratur. Der Schritt, auch in den Tragödien das Beispiel nachzuahmen, das Garnier in der *Bradamante* gegeben, war nicht allzugross. Hardy machte auch diesen. Vom Chor sagt er: *Les Chœurs sont obmis, comme superflus à la representation, et de trop de fatigue à refondre.* — In die Fussstapfen Hardys trat *Théophile* mit seiner Tragödie *Pyrame et Thisbé* (um 1617), die ungeheuren Beifall errang.

Die Renaissencetragödie wird allmählich von der Tragikomödie verdrängt. Zwar treffen wir hier noch einige Stücke, die Chöre haben[1]; so führt *Mairet* in seiner *Silvanire,* die 1625 einen entschiedenen Erfolg errang, noch zwei Chöre ein, die die Akte beschliessen; zehn Jahre nach seiner *Silvanire* verfasste dieser nämliche Dichter noch eine Tragödie *Sophonisbe* (1629),

---

1. Auch Racan benutzt in seiner Pastorale *Arthenic* (um 1619, später *Bergeries* genannt) noch drei verschiedene Chöre, die die Akte beschliessen.



dem gleichnamigen Stück Trissinos nachgebildet, aber ohne Chöre, nachdem schon 21 Jahre vorher *Jean de Schelandre* (1585-1635) in seiner Tragikomödie *Tyr et Sidon* keine Chöre mehr verwendet hatte.

Das Schicksal des Chores war entschieden. Chapelain bedauert es 1630, dass der Chor abgeschafft sei, und wünscht, dass er wieder eingeführt werde. Auch spätere Schriftsteller haben sich noch über den Chor ausgesprochen.

Aber nur gelegentlich wird er noch verwendet; am glänzendsten in Racines *Esther* und *Athalie*.[1]

---

1. cf. Houben, *Der Chor in den Tragödien des Racine.*

